I
176

23me Année — Octobre 1936

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE
■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

ILARIE VORONCA .... *La Joie est pour l'Homme*
MARCEL BRION .... *La Bataille des Cartons*
ANDRÉ CHARDINE .... *Poèmes*
JORGE AMADO .... *Fuite*

CHRONIQUES

ERNST ERICH NOTH .... *Eugène Dabit*
GEORGES DE SANTILLANA .... *Vers une Synthèse Méditerranéenne*
ARMAND LUNEL .... *Réflexions sur l'Encyclopédie*

NOTES — COMPTES-RENDUS

LA POÉSIE : par Jean Catesson, P.-M. Sire.
LES LIVRES : par Louis Emié, Jean Grenier, Joë Bousquet, Kléber Haedens, Jean Fourès, Yanette Delétang-Tardif, Y. D. T.
LETTRES ETRANGÈRES : par Marcel Brion.
NÉCROLOGIE : *Pierre-Octave Ferroud*, par Gaston Mouren.
LA MUSIQUE ET LE PUBLIC : par Pierre Missac.
MUSIQUE ENREGISTRÉE : par Gaston Mouren.
LETTRE D'ATLAS : par Jacques Belay.
LA PEINTURE : *Mildred Bendall*, par Jacques Dalléas.
LETTRE DE COSTA-RICA : par Tolt Rach.
LETTRE DE BELGIQUE : par Gaston Pulings.
ECHOS.

BIBLIOT. NAT LE D.L. 12 XI 1936 IMPRIMÉS
BIBLIOTHÈQUE ... IMPRIMÉS

REDACTION ADMINISTRATION : 10, Cours du Vieux Port, MARSEILLE
AGENCE GÉNÉRALE : Librairie JOSE CORTI, 6, rue de Clichy, PARIS
France : Le N° : **6** fr. **Étranger** : **7** fr. **50**

N° 187. 23me Année. Octobre 1936.

Cahiers du Sud

Tome XV. — 2me Semestre 1936

La Joie est pour l'Homme

DESORMAIS TOUT SERA BEAU

Je te retrouve auprès de moi silencieuse, bienveillante,
Epouse. Tes mains blanches prolongent mes mains,
J'entends battre une joie tranquille dans tes veines.
Ton visage s'unit doucement au mien. Et l'âme se sent
[en sûreté.

Car tout, maintenant, autour de nous est aimant et
[aimé.
Et nous avançons au delà de nos sens comme l'esprit.
O! Amour ineffable! O! Bonté infinie! Tout est à nos
[portées
Et la terre féminine aux bras lents, et la mer chantant
[comme un pêcheur heureux.

Est-ce la paix qui est en nous qui rend tout si beau
Si compréhensible? Et les choses viennent à notre ren-
[contre
Sans défiance. La forêt comme une vaste corolle odo-
[rante
S'abandonne à nos doigts. Les oiseaux jouent insou-
[ciants parmi nos exclamations.

Pose ta tête sur mon épaule. Redis-moi
Les après-midi d'autrefois annonçant les instants clairs
D'aujourd'hui : et cette lumière fanée parmi les mai-
[sons pauvres,
Et les tziganes en haillons s'arrêtant aux portes avec
[un ours craintif,

Et les bandes d'enfants s'estompant dans la brume
Jusqu'à devenir immatériels. Un souffle léger
Les portait ailleurs comme des semences volantes.
Et puis la lampe assoupie comme un visage d'ami sur
[les poèmes inachevés.

Qu'importe donc le nom de cette ville oubliée ?
Etait-ce Venise? Et ces fenêtres hantées par des na-
[vires,
Et ces nuages traînés dans la chanson triste du vitrier,
Et la mer vieille et sale, dans les ruelles, comme un
[linge,

Ha! Nous n'avions pas vécu notre jour. L'orage
Comme une fleur géante planait sur les eaux libres
Au dehors des cités. Et les gens réunis là
Sans amour, sans bonté les uns pour les autres, étaient
[tristes.

Mais désormais les voiles et les clartés tremblantes
Et cette immense joie comme une voix en nos bouches.
Eaux boréales qui lavent nos sens comme une musique
Ah! Tout est aisé. Et la douceur de ton âme éclaire
[nos visages.

SOIS LIBRE, JOYEUX

Au-dessus de la foule nous nous saluons doucement
Comme deux fumées tranquilles au-dessus des toits,
[à la fin
D'un soir d'été. Nul ne sait que nous nous sommes
[reconnus. Et dans le crépuscule,
Nous nous faisons signe, nous planons si légers, si
[heureux.

N'allons-nous bientôt nous dissiper comme un arome?
Nous sommes aux limites de nous-mêmes.
Nous élancerons nous plus haut
Là où le son est si tendu qu'il devient du silence?

Encore un regard sur la ville avant que le vent
Nous mélange à ce tout harmonieux. Instant d'hési-
[tation
Derrière un rideau de brume. Et, toi, amie, tu as com-
[pris aussi,
Tu t'attardes autour d'une cheminée d'usine. Et sou-
[dain nous sommes tristes.

Car notre enfance, notre jeunesse sont là. Et l'homme
Est apparu lui aussi. L'homme et sa condition âpre.
Le voici s'avançant comme un aveugle, parmi les objets
[de sa vie,
Nous voudrions lui crier : « Sois libre, joyeux » mais
[nos voix ne nous sont plus d'aucun secours.

O! Comment rompre le voile qui couvre la face
De l'homme? Il pourrait s'exclamer : « Tout est si
[beau »
Mais il marche traînant les lourdes chaînes de sa tris-
[tesse
Et le sel de ses larmes brille dans le pain et dans le vin.

N'y-a-t-il pas autour de la ville les forêts, la mer,
Et les crieurs du matin qui annoncent l'abondance?
Et les filets où les poissons se tordent? Et les vivants
[citrons,
Et les appels rouges des oranges dans les paniers des
[marchandes?

Et celui qui se prépare au départ : son cœur se gonfle
[comme une voile,
Et il dit aux siens : « Je vous apporterai des pierres
[aux feux étranges »
Il appelle l'océan comme une meute de chiens
Sa pensée est déjà loin. Et il chevauche après elle
[comme après un faucon.

Il y a aussi celui qui revient et qui dit: « A quoi bon? »
Toutes les routes sont en lui comme en sa bouche les
[paroles,
Il est las, il pose la tête sur le bras chaud de son épouse
« Je suis heureuse que tu sois revenu » dit-elle, et une
[joie timide monte en eux.

Oh! Amour, douce éclaircie! O! Jour lointain où l'hom-
[me
Sortant de son sommeil anxieux s'avancera vers la mer,
Une aurore triomphante éclairera son visage
Et la joie d'un être aimé répondra comme un écho à
[sa joie.

Aurons-nous encore le temps de voir cet homme?
Les outils qu'il aime, bien à lui, sur l'épaule; la marche
[légère, vaporeuse
Et la voix claire, et le regard heureux,
Comme un voilier dans l'haleine caressante de l'aube!

Nous jouons ainsi, insouciants comme deux fumées,
Aux lisières du jour. Déjà dans le lointain
Le triste bruit du pas de l'homme s'efface. Et le souf-
[fle de la nuit
Nous pousse doucement au large et nous redonne au
[ciel.

ELOGE DU SOMMEIL

à Marcelle BALLARD.

Dans le sommeil où toutes les villes se mélangent
J'entends les grandes eaux silencieuses entourant la
[maison
Fantômes transparents où tressaillent les songes,
Visages en cristaux de sel sur les algues, au fond,
Et, ce cheminement du sang vers les portes du jour
Et soudain ces troupeaux de miroirs de l'aurore
Ah! Qui êtes-vous, de quel droit me ramenez-vous à
[la surface?
Mes doigts touchaient déjà le clavier de l'oubli,
Un instant, un instant encore et je vous aurais apporté
[une grande nouvelle
Ah! Les feux de campements, les aboiements, les ap-
[pels
J'étais tout près, un instant encore et j'aurais reconnu
[le méconnaissable

Et me voici au bord du sommeil comme un noyé
Que l'on retire de l'eau
Qui êtes-vous donc qui recouvrez mes yeux de ce ri-
[deau épais que vous appelez vue,
Qui êtes-vous donc qui m'imposez toutes les formes,
[tous les sons déjà sus
J'allais voir, entendre, toucher l'immatériel visage,
Je m'en souviens, je l'oublie,
J'allais vivre en dehors de moi comme un arome,
Me défaire de mes sens comme de sa peau un serpent,
Me retrouver au delà de ma personne, me reconnaître
Comme un navire hanté d'océans et d'orages.

Parmi les voix rieuses du matin
J'entends la fuite sourde de tous ces êtres d'écume

Je m'avance à tâtons en évitant de dire les mots des
[autres jours,
J'abaisse les paupières, je retiens la vue, comme on
[retient le souffle
Pour n'effrayer ces choses, autour de moi, que j'épie,
Je porte à l'oreille chaque objet
Et j'essaie d'entendre l'autre bruit, le vrai
Qui se cache sous le bruit reconnaissable,
Et je sais que les formes qui se donnent à mes mains
Ne sont que les loups qui dissimulent les autres for-
[mes, défendues.

Aurore! Savions-nous ce monde qui se retire de nous
[comme une marée
Ces cristaux d'étoiles et ces formations de corail,
Comme une pensée encore non définie,
Savions-nous les saisons comme de grands vols de
[canards sauvages
Et dans la bouche de l'enfant cette première parole
[comme une araignée qui tisse sa vaste toile future?

Voici la terre aride où fleurit le cactus,
En voici une autre, humide, rouge, comme un cœur,
[prête à bénir le pain
Et voici la douceur, la bonté qui recouvrent le visage
[d'un mort
Quand les yeux tout à coup regardent ailleurs comme
[s'ils cessaient de voir
Et un grand feu s'allume quelque part à la gloire du
[miracle.

Aux confins du sommeil n'y a-t-il pas l'autre Réveil
Non pas le matin, mais le Royaume de lumières, de
[ténèbres
Non pas ces cris faux, assourdissants de la vie
Et cette solitude quand, le jour et la haine nous guet-
[tent
Et la faim, la soif, la douleur nous prennent par la
[main
Et nous disent :
Ceci est votre tâche, accomplissez-la
Ceci est la flamme qui doit vous consumer
Allumez-la, meurtrissez-vous, détruisez-vous

Soyez les arbres abattus, aux nids abandonnés, vides,
Soyez les murs tombés en ruines
Et tout à coup le vieillard, l'infirme dont amis et en-
[fants se détournent.

Seuls, seuls, parmi les grandes pierres nues de vos
[années
Cherchez avec un bâton la route où finit le sommeil.

Ah ! Ces flammes du jour, annonçant une ville
Qui t'appelle là-bas? Quelle joie nouvelle à inventer?
Que ta vie s'achève là où tu es. Tes fuites
Ne t'ont rien appris. Non, elle ne t'ont rien appris
Ces courses stériles, vers les hommes.
Une ville,
Encore une ville,
Une autre ville encore,
Et ces étendues de sables qui les séparent
Et ces foules hostiles qui se lèvent et crient :
« Ceci est à nous »

Y a-t-il un autre toi-même qui souffre en toi?
Et ces cris joyeux des plantes qui percent la terre,
Ces grandes neiges en marche sur les collines,
Cette abondance de l'été que les vignobles aspirent,
Et cette joie de l'aveugle qui s'exclame : « Je vois »
Et il caresse de ses doigts le visage humble de son
[épouse.

Nous comprendrons tout cela plus tard
Ce sera aux confins du sommeil
A l'autre réveil
Et nous dirons : « C'est cela donc ? »
Un signe obscur, une parole dite en passant
Un geste que nous avions fait mille fois,
Sans le savoir,

Voilà, c'était cela,

Et nous n'y avions pas du tout pensé
Comment nous en serions nous douté?
C'était pourtant si simple.

Mais nous le comprendrons bien plus tard
Une fois pour toutes
Une seule fois et ce sera bien assez
Pour toujours.

Il reste encore sur nos épaules quelques feuilles
De cette forêt du sommeil que nous venons de traverser
Et les eaux qui s'enfuient comme des oiseaux noctur-
[nes
Et le jour qui nous jette sa lumière en pleine face
[pour nous aveugler.

Ilarie VORONCA.

La Bataille des Cartons

Parmi les événements notables qui marquent le début du XVIᵉ siècle, ou, comme disent les Italiens, du *Cinquecento,* quelques dates doivent être retenues pour leur importance considérable dans l'histoire de l'art. En 1500, un jeune architecte d'Urbino, Bramante, arrive à Rome. Entre 1499 et 1505, un peintre de Cortona, Luca Signorelli peint les fresques du Dôme d'Orvieto. En 1503, Jules II monte sur le trône pontifical. En 1506, des ouvriers travaillant dans une *vigna* appartenant à Félix de Fredis, découvrent le Laocoon. Et la même année le sol romain livre encore aux chercheurs le torse d'Hercule de Lysippe et le « Commode » du Campo di Fiore. Entre 1502 et 1504, enfin, s'ouvre la Bataille des Cartons.

Au début du XVIᵉ siècle, la Seigneurie de Florence voulut faire décorer de peintures rappelant les fastes de son histoire, la grande salle des Cinq Cents au Palazzo Vecchio. C'était une tradition commune aux Municipes d'Italie que d'immortaliser ainsi les événements héroïques de leur passé. Comme une rivalité féroce existait de ville à ville, se manifestant par des guerres incessantes et d'inapaisables rancunes, le moindre succès remporté sur l'ennemi voisin devenait un triomphe digne d'être perpétué comme tel pour l'édification de la postérité.

Il y aurait une curieuse histoire à écrire de la « peinture de bataille » qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'art, depuis les victoires de Ramsès et la Mosaïque d'Alexandre jusqu'à la Galerie de Versailles. On y verrait tout ce que la vanité humaine, l'orgueil du pouvoir, la propagande politique, la cruauté instinctive, apportent d'éléments variés dans cette branche de l'art qui illustre de singulière façon la psychologie des nations et des individus. Pour nous limiter

à l'époque et au pays qui nous occupent, nous marquerons trois étapes.

La première consiste dans ce que j'appellerai les *cartes géographiques animées,* telles que nous les voyons au Palazzo Publico de Sienne. Le souvenir des batailles est figuré par la description des endroits où elles ont eu lieu, ce qui est assez logique. On voit, dans cette description qui tient à la fois du plan et du paysage, les rivières, les collines, les villages aux noms desquels restent attachées de victorieuses mémoires. De çi, de là, dans cette contrée figurée sont représentés des cavaliers, des fantassins, parfois résumés dans ce bloc informe qui illustre d'ordinaire les schémas de *kriegspiel,* parfois définis selon leur équipement, parfois enfin précisés par les armoiries et même les portraits des chefs. Ce n'est pas la représentation de la bataille qui compte mais sa localisation, et presque sa stylisation géographique, *constante* de la « peinture de batailles » qu'on retrouvera jusque chez Van der Meulen.

La sécheresse de ce schéma mnémotechnique dont se contentaient les hommes du Trecento ne suffit plus à ceux du siècle suivant. Soit que le lieu de la victoire soit si fortement ancré dans toutes les mémoires qu'il n'est plus besoin de le souligner *sur la carte,* soit que, au contraire, l'élément pathétique de la bataille l'emporte sur la localisation précise, nous voyons apparaître un esprit nouveau dans les tableaux de Paolo Uccello. Le paysage n'y rappelle en rien le site de l'action : c'est un décor abstrait. La tradition nous a conservé les titres de bataille de Sant'Egidio, et de bataille de San Romano, pour les peintures des Uffizi et de la National Gallery, celle du Louvre restant non-localisée. Pour identifier le combat représenté nous ne disposons que d'un seul élément : les armes des chefs qui y ont pris part, figurées sur les boucliers, les cimiers et les étendards. Ainsi la Bataille de Londres illustre-t-elle le combat de Sant'Egidio où s'est distingué le condottière Niccolo da Tolentino dont nous voyons l'emblème répandu à profusion et qui, par surcroît, apparaît dans un portrait éclatant de vérité et de naturel.

J'ai déjà dit que les Batailles de Paolo Uccello sont avant tout un ensemble de problèmes géométriques, l'animation figurative d'une rigoureuse algèbre des

formes. On ne doit point s'attendre à y trouver une représentation naturaliste de la guerre. Chevaliers et chevaux jouent ici le rôle de volumes abstraits plus que de personnalités concrètes, les lances dessinent des réseaux de parallèles, bâtissent des triangles, ouvrent des angles variés, devenues instruments de mathématicien et non plus armes de guerriers. Une telle peinture n'est plus apte à glorifier la fierté militaire des bourgades : c'est le caprice d'un savant-artiste, offert à la gloriole d'un chef.

Le quattrocento humaniste répugne d'ailleurs à la représentation des batailles. A l'exception de Pollajuolo qui trouve un plaisir pervers à peindre la férocité, le meurtre, la cruauté, les arts de la paix l'emportent sur ceux de la guerre. Dans la représentation esthétique, du moins, car les batailles ne se sont pas arrêtées, et un poète exquis comme Lorenzo de Medici sait être aussi implacable, aussi barbare que le plus sauvage des condottieri. Et il est évident à voir les œuvres d'Uccello, de Piero della Francesca que le côté narratif, anecdotique, géographique a perdu toute exactitude naturaliste. La bataille entre Constantin et Maxence au Ponte Milvio est aussi arbitraire quant à la description du lieu et de l'événement que celle de San Romano.

L'esprit de la peinture militaire a encore changé quand la Seigneurie de Florence veut immortaliser, au commencement du XVI^e siècle, les fastes guerriers de son passé. La peinture de batailles devient alors l'occasion d'une bataille d'un nouveau genre qui met aux prises deux artistes nouveaux, Michel-Ange et Léonard de Vinci. En les examinant, comme des documents représentatifs, et en tenant compte de l'émotion extraordinaire, de l'enthousiasme fécond qu'ils ont soulevés, les deux cartons révèlent l'introduction d'une esthétique et d'une philosophie nouvelle.

Ainsi se manifeste au début d'un siècle, l'événement qui en marquera toute la tonalité. De même que les fresques de l'Arena, peintes par Giotto en 1306, étaient à la fois l'inauguration et la clef du Trecento, de même le concours des Portes du Baptistère en 1401 ouvrait l'ère véritable de la Renaissance. De même encore, la Bataille des Cartons agit comme une charnière entre le XV^e et le XVI^e, détermine les points vitaux dans l'œuvre de Michel-Ange et de Vinci, et condi-

tionne enfin la position de Florence par rapport à la deuxième période de la Renaissance.

Et comme ces œuvres dont l'importance fut considérable, n'ont jamais été réalisées (ce sont des Florentins mineurs qui ont décoré la salle), comme les cartons eux-mêmes sont perdus — et que nous ne les connaissons plus que par les esquisses ou des copies, une sorte de fatalité semble peser sur ce moment déterminant de l'histoire de l'art, et vouloir anéantir les traces de ce qui fut une des plus fécondes initiatives de ce temps. Si différentes que soient l'une de l'autre ces deux œuvres elles possèdent cependant certains caractères généraux qui les rapprochent tout en les éloignant du reste de l'art contemporain.

Il n'y a plus trace, dans ces représentations de batailles, de la localisation du site ou de l'identification des héros. Les artistes substituent à ces données qui paraissent inévitables, le détail de l'*épisode pathétique* qui est appelé à jouer un si grand rôle dans la seconde Renaissance et plus tard dans le Baroque. Nous ne saurions certainement pas qu'il s'agit de la Bataille d'Anghiari et de la Bataille des Cascine si les historiens du temps ne nous l'avaient dit. Les contemporains eux-mêmes ne pouvaient définir ces moments héroïques qu'au moyen du détail de l'épisode pathétique, demeuré sans doute dans toutes les mémoires, la lutte pour l'étendard, d'une part, et d'autre part la fougue des Florentins surpris par les Pisans pendant qu'il se baignent et chargeant l'ennemi, nus et ruisselants.

L'artiste a renoncé à tout élément didactique. Il ne fait pas un cours d'histoire. Il ne donne ni la physionomie du paysage ni les portraits des participants à l'action. Il choisit une scène en fonction de sa valeur émotionnelle, de son efficacité dramatique. Il ne sert plus la fierté municipale d'une cité ni la gloire d'un condottière, mais la vertu générale d'émotion qui peut toucher de la même manière un Florentin et tout autre individu.

C'est là un des éléments nouveaux de l'art qui prend de plus en plus d'importance. Si nous ajoutons que le peintre, au lieu de faire un effort pour objectiver la bataille, s'est appliqué surtout à y introduire ses propres préoccupations techniques ou esthétiques, nous découvrons cette subjectivité croissante qui va

gouverner tout l'art du XVIe siècle. Universalisation dans le sens de la nature intrinsèque de l'œuvre, individualisation absolue de la part de l'artiste, de ses idéaux, de son *métier*.

Telle est la première leçon que propose l'examen des Cartons. Leur singularité, leur nouveauté saisirent les spectateurs. Mais à côté de l'étonnement qu'éprouvaient les bourgeois à voir un traitement des batailles, si différent de toutes les traditions auxquelles ils s'étaient habitués, l'émerveillement des artistes qui s'installent aussitôt devant les Cartons avec leurs tabourets et leurs carnets de dessin montre qu'il s'agissait là d'un renouvellement total de l'art.

Florence aurait dû éprouver, cependant, combien ces deux œuvres vouées à sa gloire militaire, consacraient en réalité le recul de sa primauté artistique. Il n'y a plus rien ici qui s'attache aux aspirations et aux idéaux du Quattrocento. Les deux artistes sont des Florentins, certes, mais détachés de leur ville natale. Léonard de Vinci revient avec tout l'acquis de son expérience lombarde. Michel Ange apparaît dans l'épanouissement de sa *romanité* qui prélude au Plafond de la Sixtine. Et c'est justement ce qu'il y a de non-florentin, d'anti-florentin même dans les cartons, qu'on admire comme la plus belle et la plus féconde nouveauté. Le concours pour les portes du Baptistère avait affirmé la domination de Florence sur l'art de son temps, et pendant un siècle personne ne la lui disputera. La Bataille des Cartons, cent ans plus tard, proclame que la vitalité créatrice et la prédominance esthétique l'ont abandonnée pour émigrer vers d'autres foyers d'action.

Florence continuera à produire de grands artistes pendant tout le cours du Cinquecento, mais ceux-ci ont perdu la direction de l'art. Ni Andrea del Sarto, bientôt figé dans un poncif, ni Fra Bartolommeo vite perdu pour la peinture, ne peuvent animer des courants nouveaux. Rosso émigre vers la France où sa courte vie dramatique s'imprégnera des éléments du gothique finissant.

Bronzino immobilise les dons les plus précieux dans le portrait de cour et glisse dans un style espagnolisant. Le plus grand d'entre eux, Pontormo, est partagé entre l'esprit nouveau du Cinquecento qui nourrit de rêve et de mélancolie ses portraits, une influence pro-

bable de Dürer, et une inquiétude dans la recherche où sa *toscanité* se nuance d'éléments étrangers. Toutes les grandes œuvres enfin de Pontormo, ont disparu, et il n'est plus représentatif pour nous que dans ses admirables dessins.

Tels sont les maîtres de la Florence cinquecentesque : de magnifiques artistes isolés, contradictoires qui se tiennent volontairement ou non, à l'écart des grands courants novateurs. Les derniers rayons éclatants d'un ciel crépusculaire. Les héritiers d'une gloire qu'ils ne pourront plus transmettre à personne. Car le soleil, déjà, s'est levé dans un autre hémisphère. Alors que le Baroque se prépare ailleurs, Florence s'arrête de créer, se fixe dans un maniérisme qui est le contraire même de l'esprit baroque puisqu'il représente, en un sens, l'hypertrophie du style, la prédominance de la manière d'exprimer sur l'objet à exprimer. C'est la période rococo de la Renaissance florentine qui se révèle dans ce maniérisme, alors que les *primitifs* du Baroque peuplent déjà la Renaissance romaine. Si les Florentins les plus doués de talent et de génie quittent Florence, ce n'est pas seulement parce que des commandes les attirent au dehors ; cette incitation extérieure resterait inopérante s'ils n'avaient déjà déserté *en esprit* leur ville natale.

Pourquoi ne pas voir une conséquence de cette fatalité dans le fait qu'il n'est rien resté à Florence du projet des Batailles, pas même les cartons ? Ces créations des derniers génies florentins qui auraient illuminé des ultimes rayons fécondateurs les vastes murs du Palazzo Vecchio ont fait place à des œuvres médiocres qui sont comme la tumultueuse affirmation de la décadence florentine.

De ces deux Florentins, l'un est au sommet de son art. Vinci a cinquante ans. Pour lui, le Carton de la Bataille d'Anghiari constitue un aboutissement. Il y verse toute son expérience et tout son acquis. L'autre a trente ans, à peine. Son génie est encore en proie à une tumultueuse gestation. Le Carton de la Bataille des Cascine contient tout le futur Michel Ange prêt à se réaliser. Ainsi devons-nous interpréter le contraste essentiel entre ces deux œuvres : celle de Vinci qui, dans son étrangeté, n'est pas loin de représenter une *somme:* celle de Michel Ange qui garde toute la fraicheur d'un commencement. La Bataille des Casci-

ne résume les années d'apprentissage. La Bataille d'Anghiari tente de nouer dans un faisceau d'affirmations, les innombrables cheminements de l'artiste et du savant, qui, d'un regard faustien, a déjà fait le tour de toutes les connaissances humaines.

Il est difficile de préciser si les nombreuses études de chevaux que nous trouvons dans les dessins de Léonard, appartiennent à la Bataille d'Anghiari ou à la statue équestre de Sforza, tant ces deux œuvres sont étroitement liées dans l'esprit de l'artiste. Amèrement déçu par l'inachèvement de la statue et la destruction de ce qui en existait déjà, Léonard a choisi dans les nombreux détails anecdotiques qu'offre une bataille, ce thème de la lutte pour l'étendard qui avait probablement constitué un moment saillant du combat d'Anghiari et qui, surtout, lui donnait la possibilité de réaliser tous les travaux faits pour la statue. Les esquisses pour le monument de Sforza et celui de Trivulzio constituent des approches à l'étonnante composition du carton, dont les nombreuses singularités intriguent le commentateur et provoquent de multiples explications. Cette étrange mêlée que nous ne connaissons plus que par la copie qu'en a faite Rubens propose en effet une de ces énigmes dont l'art de Vinci, nous l'avons dit, est prodigue. Toutes les recherches naturalistes, tous les travaux de composition dramatique et de construction schématique, tous les plus singuliers détails d'exécution qui font allusion aux diverses sciences qui l'occupaient, nous empêchent de considérer seulement ce combat autour de l'étendard comme un simple épisode militaire. Tout est énigmatique, ici : le mélange du naturalisme et du fantastique, de l'objectivité et de l'abstraction, du détail réaliste et de l'invention pure. Si le cavalier ganté de fer et coiffé d'un chaperon est assez véridique, comment imaginer la participation réelle à la Bataille d'Anghiari, de ce bizarre démon qui accroche son cimeterre à un crâne de bélier, et qui semble quelque monstre marin, vêtu de coquilles ? Le fait que ce *démon* est le personnage principal de l'œuvre, que son visage ricanant qui semble modelé dans quelque roche dure et luisante est le foyer où se rejoignent toutes les lignes de force du tableau, accentue la bizarrerie de sa présence dans une bataille entre Italiens. Les détails d'équipement et d'armement

sont plus ou moins vraisemblables chez les autres combattants, mais celui-ci se distingue d'eux par un ensemble de singularités qu'un examen attentif fait paraitre vraiment monstrueux.

Si Paolo Uccello revêt ses chevaliers d'armures qui sont des volumes abstraits, des équations d'algèbre, des propositions géométriques malgré leur vérité concrète, l'équipement du *démon d'Anghiari* est le rêve d'un conchyologue. On croirait parfois voir une figure allégorique, un symbole de la guerre, se mêlant aux combattants tant le caractère fantastique de cet individu est accentué par le casque en coquille, les coquilles qui couvrent les épaules, les squames qui les prolongent. Les armuriers du Moyen Age et de la Renaissance ont usé de la plus libre fantaisie dans l'invention des formes, mais jamais avec ce goût de la bizarrerie et cette exactitude scientifique.

Par une sorte de diablerie peut-être inconsciente, toutes les formes dans les tableaux de Léonard paraissent sur la limite de la métamorphose. Aucun peintre n'a exprimé d'une façon aussi troublante les analogies qui existent d'un *règne* de la nature à l'autre. De là, ce mystère inquiétant qui plane sur tous ses tableaux à voir une main qui s'ouvre comme une araignée, une forme humaine repliée sur elle-même comme un oiseau dans ses ailes, et le pressentiment de mille aspects d'insectes ou de reptiles dans des membres en apparence innocents. Toute la peinture de Léonard est envahie par ses recherches de naturaliste, et ce sont naturellement ces préoccupations obsédantes qui ressortent, malgré lui, dans toutes les créations de son esprit.

Le *démon d'Anghiari* en est une nouvelle preuve. Je ne crois pas qu'on doive lui attribuer une signification symbolique : la vérité est beaucoup plus grave que cela. Un fantaisiste aurait pu s'amuser à affubler un de ses personnages d'une armure improbable : rien de pareil chez Léonard. Le cavalier aux coquilles est sorti tout armé, non de son imagination, mais de son expérience de naturaliste. Il ne représente pas le mauvais génie de la Bataille, ce qui serait seulement une allégorie intellectualiste : c'est un fantôme objectif, aussi vigoureusement personnalisé que la Mort accompagnant le chevalier dans la fameuse gravure de Dürer. Mais alors que celle-ci sortait des re-

présentations de mystères et des superstitions ténébreuses du Moyen-Age, le cavalier aux coquilles ressemble en même temps à un centaure sur ce cheval dont il dissimule la tête et le cou, à un triton, et à une diabolique espèce de reptile. Le torse couvert d'écailles, le masque ricanant qui a vraiment l'air d'un masque couvrant on ne sait quel visage, les prodigieuses volutes des épaules, et ce casque qui tient à la fois de la conque et de la crête possèdent cette singulière vertu qu'ont toutes les créations fantastiques de Léonard, de créer l'irréel en partant d'éléments naturalistes fournis par les données de l'expérience.

Cette scène d'une interprétation si neuve et si originale constitue donc un évènement sans précédent dans la *peinture de bataille*. Elle nous montre la subordination absolue du sujet et de son traitement à la pensée subjective de l'artiste. Ce n'est plus *telle* bataille, mais un type de bataille, type hautement idéalisé par l'absence de toute couleur locale, de tout détail proprement historique et plus encore peut-être par l'introduction d'une figure qui est une création pure de l'imagination, et qui accroît l'impression d'horreur et de mystère suscitée déjà par la férocité extraordinaire exprimée dans le duel des deux chevaux.

Les crinières de ces chevaux qui se transforment en vagues, en panaches, en étoffes flottantes, les déformations bizarres par lesquelles tous les visages tendent à se rapprocher de masques animaux, les fantassins qui rampent comme des larves, la mêlée nouée comme dans une architecture infrangible au sommet de la pyramide qui est le point où les cimeterres se croisent, la diabolique horreur du cavalier aux coquilles qui tire à lui, comme un démon de Jugement dernier, la grappe des combattants entrelacés, tout cela est si léonardien dans son mélange de construction mathématique, de fougue dynamique, de réalisme scientifique, d'invention poétique, qu'on oublie le sujet du tableau pour ne plus en voir que l'extraordinaire richesse de formes et d'idées.

C'est ainsi qu'une œuvre exécutée sur commande pour occuper une certaine place et représenter un certain événement, devient la création la plus arbitraire, la plus subjective, déconcertante par cette association

de naturalisme et d'intellectualité où excellait Vinci. La combinaison des idées et des éléments de l'expérience s'opère chez lui d'une façon si singulière qu'on assiste aux retournements les plus imprévus. Survolant les limites que parait imposer, logiquement, un thème donné : la Bataille d'Anghiari, Léonard amasse autour de l'expression d'une idée qui pourrait s'appeler l'*esprit de la guerre,* une foule d'observations, de suggestions, d'allusions, qui s'encastrent les unes dans les autres comme une formidable énigme.

Les Batailles d'Uccello sont sans équivoque pour qui en possède la clef et lit en transparence le schéma géométrique écrit sous la représentation figurée de l'événement. La Bataille de Léonard est beaucoup moins lisible parce que le génie le plus riche et le plus varié de tous les temps y a précipité toutes ses expériences dans un ordre subtil qui se cache sous l'apparence de la confusion, et que nul n'a encore déchiffré complètement aujourd'hui.

De même que la Bataille d'Anghiari ne nous est parvenue que sous la forme d'une copie par Rubens, que confirment quelques esquisses, de même nous ne possédons pas non plus l'original de la Bataille des Cascine. On peut juger cependant le Carton de Michel-Ange en étudiant la copie anonyme de Holkham Hall. Il s'agit d'un épisode évidemment assez glorieux de l'histoire militaire florentine, et particulièrement séduisant pour le jeune génie de Michel-Ange. Au regard de ce que le goût public réclame d'une peinture historique, l'œuvre de Michel Ange parait aussi peu satisfaisante que celle de Vinci. N'oublions pas cependant que le peuple florentin ne devait pas être mécontent de voir le mérite militaire collectif devenir vraiment propriété publique en ce qu'aucun portrait n'éternisait les prouesses de tel ou tel autre au détriment du combattant anonyme. Dans les sociétés où la gloire militaire est mise au premier plan, il importe que le roi, les nobles, les généraux recueillent dans la peinture aussi tous les fruits de la victoire : la plus grande partie de la peinture historique repose sur ce postulat. Dans les républiques italiennes au contraire l'aristocratie ne briguait point les lauriers guerriers qu'elle abandonnait volontiers à ses mercenaires. On récompensait ceux-ci par une belle solde, et quand un condottiere s'était particulièrement illustré au service

d'une cité, on l'en remerciait par un monument. Le portrait de John Hawkwood par Paolo Uccello au Dome de Florence, le Guidoricci de Sienne, les statues de Gattamelata et de Colleone, sont ainsi les témoignages de reconnaissance d'une bourgeoisie pacifique aux capitaines qui l'ont sauvée.

Le caractère d'anonymat répandu dans les cartons de Léonard et de Michel Ange n'était pas pour déplaire au *popolo minuto* qui y voyait une glorification collective non individualisée de ses hauts faits. C'est un sentiment analogue qui a provoqué, de nos jours, l'étonnante vénération du *soldat inconnu* qui est presque un peu partout, une sorte de culte national. Dans l'époque Baroque, de signe monarchique, la peinture de bataille deviendra œuvre d'édification, de propagande et d'héroïsation, où le Monarque, d'une taille immense par rapport à l'ensemble des combattants tirera à lui toute la gloire de la victoire, en concluant à la glorification d'un individu. Dans la représentation qu'en donne Michel Ange, la victoire des Cascine est vraiment *démocratique* en ce sens qu'elle ne permet à aucune personnalité dominante de s'en approprier le mérite et le bénéfice. Celui dont on ignore le nom aime que les autres aussi gardent l'anonymat.

Michel-Ange a choisi cette bataille des Cascine, — si le thème ne lui a pas été imposé — pour le caractère michelangelesque qui semblait la prédestiner à être peinte par lui. Depuis le bas-relief des Lapithes qu'on voit à la Casa Buonarotti, il était préoccupé par le problème du dynamisme des masses, par la figuration gestuelle des sentiments et des émotions, par la vérité expressive du nu. La réalité des faits avait fourni à Uccello les armures géométriques dont il avait besoin pour la solution de ses théorèmes. Un combat de chevaliers enfermés dans leurs carapaces aurait, au contraire, paralysé toutes les aspirations de Michel-Ange. La guerre de Pise lui offrait heureusement l'unique épisode propice à ses recherches, le seul où des combattants paraissaient absolument nus, sans casques, sans cuirasses, sans vêtements: la surprise pendant le bain.

On aurait pu tirer une composition d'esprit héroïque et militaire en représentant le moment où les guerriers nus se jettent sur l'ennemi, mais c'est une des caractéristiques de Michel Ange que de représen-

ter toujours le *moment avant*. Le moment d'accumulation de force et de volonté qui précède l'acte; David avant de lancer la pierre, Moïse avant de se lever pour montrer ou briser les Tables de la Loi. Renonçant ainsi à une chevauchée de nus épiques, il choisit l'instant où l'alerte surprend les baigneurs. Parce que, psychologiquement et musculairement, c'est l'instant le plus important, où chacun agit selon son caractère en face de l'événement imminent. C'est moins militaire mais c'est plus humain, et dans les diversités d'attitudes qu'il favorise, cet instant de la sortie du bain concentre toutes les études antérieures du peintre et du sculpteur. Nous ne possédons pas de peintures de Michel-Ange antérieures à ce Carton : il reste tout à fait sculpteur dans la gaucherie avec laquelle il juxtapose, plutôt qu'il ne les articule l'un à l'autre, les nombreux personnages. Ce Carton eut ainsi l'immense avantage de lui faire acquérir un métier de peintre qui, quatre ans plus tard, lui permettra d'aborder sans inquiétude cette tâche surhumaine qu'est le Plafond de la Sixtine.

Dans l'œuvre de Michel Ange, la Bataille des Cascine représente donc une expérience d'une valeur considérable en ce qu'elle prépare le passage du sculpteur au peintre, la transposition des acquisitions plastiques dans le domaine de la couleur et de la surface à deux dimensions. La construction en est trop rigide, étagée sur trois registres horizontaux. Elle fragmente en dynamismes isolés de multiples actions entre lesquelles n'existe aucune connexion, ou une connexion si artificielle qu'elle souligne encore l'isolement des individus. Devant son tableau, Michel Ange se sent aussi gêné que l'est toujours le sculpteur devant le problème le plus difficile de la statuaire : l'ordonnance d'une action à plusieurs personnages. Il traite encore cette peinture en sculpteur encombré par toutes les inhibitions que la peinture lui permettrait de vaincre s'il en connaissait toutes les ressources .

C'est un débutant qui aborde le Carton des Cascine alors que c'est un maître qui s'attaque au Plafond de la Sixtine. La signification de ce tableau serait immense déjà quand bien même il ne représenterait que les années d'apprentissage du peintre Buonarotti. Pourtant nous voyons ici, déjà tout ce qui constitue le caractère profond de son esprit et de son génie.

Le refus de l'anecdote facile. L'indifférence au paysage ; il n'y a qu'un décor de rochers, dans ce bain des Cascine, une scène de pierre nue, sans un arbre sans une herbe. Déjà cet accord austère de l'homme nu et de la pierre — la *duro sasso* — constitue le thème majeur d'un art qui ne reconnait dans la nature que sa création la plus abstraite, comme pour opposer en deux pôles chargés de tous les contrastes, l'individu et le dur rocher.

Nous ne voyons en effet, chez Michel Ange, aucune de ces curiosités multiples qui peuplent l'œuvre de Léonard. Il ne s'intéresse pas à la plante et à l'animal. Dans son univers tragique, il n'accueille que l'homme et la structure primordiale de la terre. Aucune de ces nature-mortes, chez lui, auxquelles se plait le peintre, aucune fenêtre ouverte sur les champs et les forêts. Le problème du dynamisme humain, seul, l'occupe, avec toutes ses conséquences spirituelles et matérielles. Nul homme n'a jamais été aussi seul, dans un monde où il n'y a ni l'harmonie antique entre l'homme et l'objet, ni cette communion franciscaine avec les créatures qui rayonnait sur la religion du Trecento.

Le Carton des Baigneurs contient donc déjà tout le Michel Ange présent et futur, cette nature inquiète, pleine de refoulements, animée de violents désirs que la conscience étouffe aussitôt comme autant de péchés, puissamment attirée vers la chair sollicitée par un eros multiforme qui brûle de toutes les passions et retenue en même temps par un sens de la faute qui court comme un ruisseau ardent et douloureux dans le sous-sol de toute son œuvre, des Sonnets au Jugement dernier.

Il n'a pas connu le paganisme innocent et heureux du Quattrocento. Il est né au crépuscule de cette époque sereine. Son adolescence s'est achevée dans l'agitation pathétique des sermons de Savonarole. Il a vu les flammes qui après avoir dévasté les « vanités » ont brûlé le Dominicain. Toute sa personnalité a été marquée de cette résurrection d'un christianisme intransigeant et puritain. Le souffle exquis de la Grèce ressuscitée a été balayé par cette tempête brûlante et sèche qui est comme la dernière vague de la fureur prophétique palestinienne. La voix de Savonarole a brassé les anathèmes et les menaces des *nabis* au des-

sus de la foule épouvantée qui oubliait alors la beauté d'Aphrodite et la sagesse d'Apollon.

Michel Ange ne les a jamais connues. Il a ignoré l'hellénisme artificiel si l'on veut mais fécond, du Quattrocento. Quoique élevé dans l'entourage des Médicis, il ne parait pas avoir participé aux jeux érudits des humanistes et aux conversations de l'académie platonicienne. Pour lui qui ne connaissait que le dur rocher, que signifiait la louange des violettes ou les allégories sur les métamorphoses des choses ? Ainsi le Carton du Bain dans l'atmosphère d'affolement et d'effroi qui l'agite, pourrait-il être le fragment d'un Jugement Dernier où, dans un monde dévasté, les morts ressuscitent à l'appel de la trompette. La subjectivité absolue de ce morceau vient de ce qu'il illustre de la manière la plus directe la technique de Michel Ange, son esthétique et sa philosophie générale de la vie. C'est aussi arbitraire, dans un sens, aussi éloigné de l'observation objective, que les Baigneurs de Cézanne. En ramenant au foyer de ses préoccupations d'homme et d'artiste une œuvre qui, selon la logique de l'objet aurait dû être tout à fait différente, Michel-Ange, comme Vinci, atteste le changement profond qui est intervenu dans l'esprit de la Renaissance. Cet état d'harmonie entre l'individu et l'objet auquel tendait le Quattrocento et qu'il avait réalisé, se défait déjà, avant même que le Baroque vienne l'anéantir. Les rapports de l'homme et de la chose que la première époque renaissance avait établis sur un plan d'égalité parfaite, marquent maintenant un recul de l'objectivité au profit d'une affirmation toujours plus grande du subjectif. Dès qu'il quitte le domaine scientifique, le nouveau siècle qui nait dans la Bataille des Cartons aboutit à cette hypertrophie de l'individu qui fera craquer toutes les barrières dans l'époque Baroque.

L'univers Michel-angelesque est peuplé d'individus humains. Il n'y a plus de place pour les choses, et la mélancolie profonde de cet homme vient justement de ce qu'il n'a pas su définir sa place dans le complexe de la Création. Il ne connaît que les orages de la chair, non ses joies paisibles. Son inaptitude au bonheur est la conséquence du conflit perpétuel entre la flamme du génie et de l'amour, qui se heurte toujours au dur rocher. Il emploie le même mot pour désigner la matière opiniâtre contre laquelle il brise son ciseau de sculp-

teur, et le cœur fermé, la chair qui se refuse, des êtres dont il sollicite l'amour. A trente ans déjà, puisque c'est l'âge où il exécute le carton perdu, il ne connait déjà du monde qui enchantait de ses formes de ses couleurs, de ses chants, les hommes du Quattrocento, le pape ami des forêts, le prince épris des jardins et le poète des violettes, que le *duro sasso* auquel il se blessera pendant toute sa vie.

Pour toutes ces raisons, le Carton du Bain constitue la charnière essentielle autour de laquelle tourne la Renaissance. Ne nous étonnons pas, alors, qu'il soit devenu l'évangile d'une époque nouvelle qui y a trouvé l'expression majeure de ses tendances et de ses aspirations. L'investigation sur la nature perd son caractère d'universalité. Elle se referme et se concentre sur un seul objet: l'étude de l'homme. Le quattrocento avait été si absorbé par la conquête et l'examen du monde environnant qu'il n'avait pas prêté à l'homme plus de curiosité qu'aux autres choses. L'homme était *chose*. L'introspection n'existe presque pas chez les humanistes de ce temps, comme si l'homme était trop absorbé par le fait de vivre pour avoir le loisir de réfléchir sur lui-même. Cette réflexion qui, malgré l'*humanité* profonde de l'humanisme, portait principalement sur des considérations générales et théoriques trouvera bientôt deux orientations nouvelles avec Erasme et la Réforme. Si nous remarquons que ces deux événements qui modifient toutes les tendances de la Renaissance se produisent hors d'Italie, nous voyons se déplacer le foyer de l'humanisme. Le bref éclat du néoplatonisme n'a pas allumé une flamme durable. L'émigration spirituelle de l'esprit humaniste et l'orage destructeur soulevé par Savonarole, sémite de sentiment et de pensée anti-grec, anti-humaniste, n'ont prêté à l'académie hellénisante de Florence qu'une courte vie et une fécondité vite restreinte. Des idéaux nouveaux inspireront le Cinquecento, si différents de ceux du siècle précédent, si contraires à tout ce que celui-ci avait aimé, cherché, voulu, qu'une véritable révolution a pris place, qu'on s'en aperçoive ou non, dans la première décade du XVIe siècle. Réveil de la religiosité, renouveau de l'idée impériale, condamnation égale de l'objectivité pure et de l'abstraction mathématique, sentiment tragique du devenir se substituant à la philosophie du présent absolu, curiosité ramenée du mon-

de extérieur à l'homme intérieur, étude du complexe musculaire non pour lui-même mais comme traduction de l'incitation psychique du mouvement, déclin de l'humanisme spéculatif au profit d'une doctrine nouvelle, implicite et informulée mais très reconnaissable sous toutes les œuvres, celle de la volonté de puissance, notion du moi comme un *tout* autonome isolé et clos, et, par conséquent, prédominance de l'analyse psychologique et du sentiment pathétique, tels sont les éléments principaux de la seconde Renaissance qui s'étend sur la durée du XVI[e] siècle.

C'est pour cela que la Bataille des Cartons qui marque en ce qui concerne Léonard de Vinci, non l'aboutissement ultime mais le point suprême d'achèvement, et qui nous montre chez Michel Ange l'artiste et l'homme en possession d'une esthétique et d'une philosophie déjà définies et fixées, se présente comme la somme de toutes les acquisitions du siècle précédent au moment où elles vont se transformer pour donner naissance à un nouvel art, à un nouveau système du monde. Il serait fastidieux d'énumérer tous les événements qui portent témoignage, de la même manière, des changements extérieurs et intérieurs dans l'esprit du temps. La valeur exemplaire d'une œuvre comme le Carton du Bain n'est pas limitative, encore que désignant le point de majeur intérêt et de plus grande fécondité. Mais pour montrer à quel point se généralisent simultanément et non par influence les manifestations de cet esprit nouveau, il suffit d'en étudier l'expression chez un peintre dont le développement fut parallèle à celui de Michel-Ange : Luca Signorelli.

On aperçoit, en étudiant les fresques de Signorelli à Orvieto, la juxtaposition de deux éléments en apparence contradictoire, qui fournissent la clef de l'art du Cinquecento : le retour à des thèmes religieux qui, fréquents pendant le Moyen-Age et au Trecento, avaient été presque abandonnés par le siècle suivant, et en même temps, le traitement hautement subjectif de ces thèmes qui faisaient l'objet naguère de représentations traditionnelles.

Les fins dernières de l'homme avaient inspiré de grands cycles de fresques comme celui du Campo Santo de Pise, d'une attribution incertaine. Le Jugement dernier était, depuis Cavallini, Giotto, Orcagna un des sujets les plus fréquents auquel les peintres du

Trecento n'apportent que peu de variations. Le Quattrocento l'avait à peu près abandonné, de même qu'il se montrait peu enclin aux représentations de la Passion, soit parce que la nature nouvelle de sa religiosité l'en écartait, soit parce que ses prédilections esthétiques n'y trouvaient qu'un médiocre aliment. Il préfère les scènes paisibles et familières qui peuvent s'appliquer presque sans modification à la vie quotidienne des Florentins, la naissance de la Vierge ou de St Jean, la Visitation, favorables au joyeux tumulte des dames en visite. La Cène, même, devient dans la précision réaliste de Ghirlandaio un repas dépourvu de toute atmosphère spirituelle, de tout sentiment magique ; seul l'étrange et sombre génie d'Andrea del Castagno introduit dans cette représentation d'où l'émotion religieuse est aussi absente que d'un festin corporatif peint par Van der Helst, une atmosphère dramatique, la suggestion de la cupidité diabolique, de la trahison, de la haine.

Fra Angelico fut à peu près le seul peintre du XVe siècle à traduire une sensibilité profondément religieuse dans les scènes de la Passion. Le Christ en Croix de Masaccio, comme celui de Grünewald est un malfaiteur au gibet.

Le caractère d'intimité qu'on note dans tout l'art du Quattrocento s'opposait à la grande peinture religieuse, telle qu'elle avait fleuri durant le XIVe siècle, telle qu'elle s'épanouira de nouveau au XVIe.

L'atmosphère du miracle se serait mal accordée avec l'intrusion des portraits contemporains, devenus envahissants au point d'accaparer toute l'attention du spectateur, et c'est contre cette tendance — qui n'a rien de païen — que tonne Savonarole beaucoup plus que contre le paganisme proprement dit. Le côté bourgeois de la Renaissance florentine éliminait graduellement tous les éléments héroïques et religieux. On peut interpréter différemment l'efficacité de cet esprit bourgois, y voir une libération et une simplification de l'art (Dvorak dit : « le berceau du progrès est une bénédiction pour l'humanité ») ou, au contraire, le traiter comme une diminution spirituelle. Il est facile de condamner le Quattrocento comme la société d'une époque qui a perdu le sens des valeurs héroïques et dont l'art reflète les tendances bourgeoises, et par certains côtés même, petit-bourgeoises. D'un léger coup

de pouce, la joie de vivre, le sens du plaisir hédonistique, l'amour de l'objet réel et de l'expérience concrète, la jouissance individuelle de l'œuvre d'art, deviendraient vite les vices d'une époque dépourvue de ce sentiment tragique qui ennoblit la vie. Parmi ses promoteurs, on trouve des banquiers et des marchands c'est à dire les créateurs de la société capitaliste moderne par la faute desquels le monde s'oriente sous le signe de l'argent. Entre le Gothique et le Baroque, tous deux riches en valeurs héroïques, la Renaissance représente une interruption du devenir pathétique de l'humanité. C'est l'époque qui invente le confort et la commodité. Entre les mains de ces hommes, l'art a perdu toute vertu magique ; il est devenu l'ornement de la vie, le *décor,* et Savonarole, au milieu de ses excès, avait vu juste quand il condamnait cet embourgeoisement de l'art.

En revanche, on pourrait louer le Quattrocento d'avoir eu la sagesse de comprendre que l'art représentationnel ne peut exprimer que des états humains. Alors même qu'il figurait dans des compositions religieuses ou mythologiques des êtres surhumains, des Dieux, jamais il n'a essayé de rendre perceptible ce qui est, de par sa nature même, irreprésentable. C'est le côté humain qu'il a toujours choisi, l'homme dans le Christ, la femme dans la Madone, l'enfant dans l'ange. C'est la raison pour laquelle le sens du Sacré dans sa notion essentielle du « tout-autre » lui fait absolument défaut. On peut interpréter cela comme un grandiose renoncement ou une pénible déficience. Il est probable que le côté bourgeois de la religion romaine avec ses rites domestiques, ses Penates, ses dieux civiques, ses *assistants* célestes dans toutes les fonctions de la vie, inspire cette conception chrétienne plutôt que le véritable paganisme grec qui n'avait jamais perdu le sens du sacré et savait en toutes circonstances, *garder les distances.*

Il ne faut pas oublier, enfin, que les grandes compositions religieuses avaient pour bases des textes poétiques ou théologiques selon lesquels se guidait l'artiste dans sa représentation. Si l'on examine le parallélisme qui existe entre l'art du Duecento et du Trecento, et les écrits des mystiques italiens de cette époque, on y trouve une collaboration aussi étroite qu'entre les imagiers des cathédrales et les auteurs

ecclésiastiques du Moyen-Age. Les pages d'Agnolo Torini sur la misère humaine, le « miroir de la vraie pénitence » de Jacopo Passavanti, les sermons de Giordano da Pisa, la « chronique des tribulations » d'Angelo Clareno, sans parler de toute la littérature franciscaine évoluant autour des « Fioretti » expliquent l'art religieux du XIVe siècle. Dante enfin, qui est le grand animateur de tout son temps, domine l'art et la pensée de cette époque, comme l'ordonnateur, le chef d'orchestre du renouveau littéraire et pictural.

Le quattrocento avait oublié ces auteurs anciens qui écrivaient en langue vulgaire ou en latin d'église. Les humanistes épris de grec et de latin cicéronien n'avaient que mépris pour leurs prédécesseurs. Dante est oublié, et, avec lui, toute la littérature religieuse de son siècle. On désire d'autres maîtres, d'autres modèles. Quand on ne l'ignore pas, on ne le comprend plus, et pour constater à quel point il était inintelligible aux hommes de la Renaissance, même les plus intelligents les plus sensibles et les plus cultivés, il suffit de voir combien sont peu dantesques les illustrations de Botticelli pour la Divine Comédie. Le peintre qui interprêtait si délicatement les poèmes de Poliziano et de Lorenzo, apparait complètement incapable d'exprimer le sentiment tragique de la vision dantesque.

Le crépuscule de l'humanisme philologique, le retour à Dante par l'intermédiaire du prédicateur dominicain qui montrait la même puissance de haine et d'amour, la même vigueur dans l'invective, sont visibles dès le début du XVIe siècle. Une nouvelle imprégnation religieuse de la société, de la pensée et du sentiment provoque une transformation dans la conception du sacré, une piété orientée de nouveau vers le côté tragique du Christianisme.

Les artistes en reçoivent l'impulsion et, sans rien abandonner de leurs propres recherches personnelles, ils modifient leur art représentationnel selon l'esprit de cette neuve religiosité.

La formation de Luca Signorelli le destinait à devenir un des interprètes les plus caractéristiques de cet esprit du temps. D'abord parce qu'il nous apparait en révolte contre l'esprit du lieu. C'est un Ombrien dont le tempérament tout entier s'oppose dans une réaction radicale contre le génie local de l'Ombrie. Il a cinquante ans quand il commence ses fresques d'Orvieto,

et toute son œuvre, en opposition marquée contre la tradition ombrienne dont Perugin est le représentant favori, insiste sur l'interprétation tragique de l'univers. Il a reçu de Piero della Francesca le sens du modelé tri-dimensionnel, et il a créé pour son usage un coloris singulier irréel où des étoffes éclatantes recouvrent des chairs d'un gris terreux. Il ne continue pas les recherches de son maître dans ses tendances vers l'abstraction: c'est un réaliste violent et sévère dont le corps à corps avec la matière n'atteint jamais une heureuse harmonie. Une perpétuelle discorde éclate dans ses tableaux où des nus écorchés se convulsent dans un paysage sans grâce, parmi les rochers rugueux, dans un monde pierreux où la forme humaine, elle aussi, tend à la minéralisation.

Cette austère notion de la vérité qu'on voit au peintre de Cortone se combine avec un art très particulier de la composition dont l'*Education de Pan* représente la dérivation mythologique. Cette peinture est encore sous l'influence de Piero della Francesca dans ses tendances architecturales. Les personnages se groupent comme des éléments architectoniques, selon un schéma géométrique à la fois audacieux et maladroit. Une sorte de poésie bizarre flotte dans cette *sacra conversazione* païenne où des flûtes se répondent dans une atmosphère de rêve crépusculaire qui fait penser, parfois, à notre Poussin et à l'Inspiration du Poète. Cette œuvre est significative en ce qu'elle met au premier plan ce qui dans ses tableaux religieux est accessoire ou hors-d'œuvre; l'étude du nu pour lui-même, la *curiosité anatomique* de l'artiste, l'individuation musculaire.

Alors que ses paysages sont, en général, idéalisés et construits surtout avec des volumes rocheux où l'on retrouverait l'influence des Ferrarais, la forme humaine est traitée avec une âpre passion où apparaissent tour à tour le pressentiment d'un certain canon de beauté, la recherche de l'effet dynamique et l'expérience pratique de la table de dissection. Les travaux scientifiques de Signorelli se cristallisent autour de l'anatomie. Toute scène religieuse, tout portrait lui est prétexte à introduire, dans les fonds et les arrière-plans, quelques figures nues en repos ou en mouvement qui n'ont aucun rapport avec le sujet du tableau et qui surgissent comme témoignage de la

préoccupation majeure de l'artiste. Quand la nature ou la localisation de la scène, interdisent absolument l'intrusion de ce *ignudi* même sous la forme de bas-reliefs encastrés dans des ruines antiques, il se rattrape en modelant violemment les visages, en creusant dans cette argile grise qui est pour lui le rendu des chairs, des physionomies vigoureusement individualisés, riches d'une vie intense et d'une forte vérité psychologique.

Il a connu des bas-reliefs hellénistiques ou des copies romaines d'œuvres grecques qui nourrissent son inspiration mythologique. Il les reprend et les interprête dans un esprit étrusque de sévérité méditative, inclinée vers les secrets telluriques et les angoisses de l'au-delà. Une fatalité terreuse pèse sur tout ce qu'il fait, imposant un pathétique sombre et tourmenté à cette conscience qui ne peut adhérer à un pur paganisme de la beauté ni s'élever jusqu'à une lumineuse spiritualité.

Cette fatalité conduit Signorelli à Orvieto, vieille métropole étrusque, pour y peindre les murs d'une chapelle antérieurement destinée à Fra Angelico. La chronique nous dit que le religieux séraphique se faisait payer très cher, non que ce saint homme aimât l'argent, mais parce que l'or et le bleu d'outre mer dont il faisait grand usage coûtaient alors des sommes considérables.

Pour qui se rappelle la manière traditionnelle dont les artistes du Trecento représentaient le Jugement dernier, Signorelli ne semblait désigné pour peindre un pareil sujet que par la violence dramatique de son tempérament. Et, de fait, c'est une étrange tempête qui se déchaîne sur les murs de la chapelle. Avec la véhémence d'un lecteur de Dante qui aurait entendu par surcroit les anathèmes de Savonarole, Signorelli compose dans ses scènes de la Prédication de l'Antechrist, de la Résurrection des morts, du Jugement dernier avec les images de l'Enfer et du Paradis, une *somme* de la destinée tragique de l'humanité où résonnent en échos les terzine de la Divina Commedia. Il n'y a plus rien ici du scepticisme aimable qui caractérisait le Quattrocento. Les démons de Signorelli sont terriblement convaincants, autant que les diables des enfers romans et les monstres de la gehenne étrusque, le Caronte au visage bleu et le hideux Tuculca.

Un monde qui avait été presque oublié pendant un siècle (les enfers d'Angelico sont d'innocentes diableries de couvents), revient au jour sous ce pinceau dramatique qui évoque toute l'horreur du Dernier Jour. Nul n'a décrit comme lui l'affreux sénat des ressuscités. Des squelettes échappés des danses macabres allemandes qu'il a peut-être connues, conversent avec des écorchés dont le corps, graduellement, se recouvre de chair et de peau.

Cette transcription littérale de la *résurrection de la chair* s'affirme par un naturalisme saisissant et presque repoussant. *Le sens de la terre,* typiquement étrusque, apparait dans le prodigieux effort que font ces fragments de corps pour s'arracher au sol, dans cet enfantement monstrueux que les sonneurs de trompettes exigent de l'aveugle terre — et ces anges d'Apocalypse, ces titans musiciens, ne sont pas moins redoutables, dans leur athlétique et colossale musculature que les démons de l'enfer voisin. Toutes ces scènes sont d'une violence farouche et grandiose qui n'a plus rien de commun avec l'esprit de la Renaissance.

Nous sommes ici dans un climat spirituel purement médiéval. Si l'on excepte les monstres romans de Beaulieu sur Corrèze et l'enfer du tympan d'Autun, il n'existe pas de représentaions infernales plus violemment émouvantes, plus directement évidentes, que celles prodiguées par Signorelli au moment de transition entre les deux Renaissances. *L'étruscité* du peintre trouve une issue dans cette perfection des figures diaboliques dont la démoniaque excellence a rarement été égalée. Un sens précis et minutieux de l'horrible qui reste logique, vraisemblable, sans rien des caricatures excessives à la Bosch qui amusent autant qu'elles épouvantent, compose un enfer où les démons apparaissent plus affreux, peut-être, de ressembler tellement encore à leurs humaines victimes. C'est là une conception nouvelle de l'enfer qui détonne dans l'esprit médiéval de l'ensemble et mériterait plus de commentaires que nous n'en pouvons développer ici. Nous résumerons donc l'atmosphère spirituelle de ces fresques en disant que, par delà le Quattrocento, Signorelli rejoint Orcagna, Traini et davantage encore les imagiers romans et gothiques .

Il y a peu d'œuvres de cette époque, pourtant, qui

paraissent aussi *modernes*. A quoi tient cette apparente contradiction? Avant tout, à la manière dont Signorelli a subjectivé le traitement de ces thèmes, en le ramenant à son propre souci de vérité anatomique, de dynamisme musculaire, de même que Léonard de Vinci et Michel Ange avaient, eux aussi, exprimé dans leurs batailles leurs préoccupations majeures. Le génie de Signorelli introduit un élément d'unité et d'action dans cette foule de nus qui auraient pu n'être qu'une succession d'études anatomiques. Mais jamais il ne subordonne au sujet cette préoccupation majeure, et cette domination du subjectif sur l'objectif révèle dans les fresques d'Orvieto comme dans les fameux cartons un des caractères principaux de cette seconde Renaissance, caractère qui peut être formulé comme un loi générale; l'artiste gouverne maintenant l'objet en le contraignant à exprimer non plus sa propre nature, mais la volonté de forme dictée par une idée, par un sentiment, par une prédilection esthétique ou même technique, existant préalablement dans la personnalité du sujet créateur. Et cela, avec la prédominance du contenu affectif du sentiment religieux, de la passion dynamique, et de l'émotion. L'objectivité de la première Renaissance que nous avons définie précédemment, fait place à un concept esthétique où l'effet du thème émotionnel devient le centre de la représentation tandis que les moyens de cette représentation attestent davantage encore la volonté subjective de l'artiste.

Marcel BRION.

Poèmes

I

Chagrins mangés ma nourriture
d'enfant fermé à double rêve
plage de sable mes vacances
aux tristes chutes dans l'automne
J'aimais aux soirs défaits m'enfuir
à la trace d'oiseaux nocturnes
dans la douceur des vastes ailes
Depuis longtemsp ces jours sont morts
la mer rejette leurs images
Je suis ailleurs deux yeux de verre
et deux pas doux comme les ombres.

II

L'automne son grand ciel
fatigué par les feuilles
une heure de douceur
je suis désaltéré.

Mais cette voix ces gestes
belles mains de jeunesse
désormais sans ardeur
je reconnais un cœur
et son étrange nuit
à qui manque une Terre
suave et sans ravages
irréelle parmi
ses légendes sauvages

III

PASSAGES

La nuit rallume par milliers
des yeux de bêtes silencieuses
glissant dans les marais du ciel.

La mer étouffe ses rameurs
écoute inquiète repasser
la grave horde sans visage.

Un long cri parfois se débat
qu'on emporte vers les clairières
pendant que roule sur moi-même
une Terre aveugle et sans âge.

IV

VIEILLIR

Encor dix ans un an peut-être
jusqu'au bord du prochain automne
trois tours de ronde dans l'espace
encor trois pas un cri du sang
hier demain la nuit est faite
Il faut partir pour un autre âge
baisser le cœur baisser la tête
au-devant de ce corps sans fête
tassé d'os et tassé de soirs
qui se rapproche pour reprendre
déjà ses souvenirs de terre

Mais aussi loin que les oiseaux se perdent
c'est le soleil
les toits croulent comme des sources
le ciel mouille

mon cœur de mil neuf cent trente cinq
tout un été pris dans ses veines
et mes grandes mains vagabondes
couchées parmi les foins de juin.

V

Beau visage de mer paysage si pur
identique à celui perdu des premiers âges
qu'avez-vous donc fait de vos longs regards d'aveugle
toujours refermés sur leurs profondeurs.

Et vous vous appuyez sur le même rivage
la vague après la vague interrogeant le ciel
soulevez ces oiseaux au milieu des tempêtes
ayant toujours un chant obscur à nous confier

dont nous ne saurons rien hélas que cette écume.

VI

Le vent reflue au nord
dans la débâcle des nuages
avec des plaintes des colères
et des violences à cœur fendre

Maisons dures de froid
les voitures laitières
à l'aube les rues cassantes

Dans mes chambres d'enfance
je levais des rideaux sur des oiseaux de
neige
des fougères dépaysées
O mes forêts d'hiver
où je rêvais des loups.

Rêves des origines
mes yeux changeants voleurs de songes
ailleurs quand je vivais
ah quels
témoins gênants pour ma vie d'homme.

André CHARDINE

Fuite

A la ceinture, sous sa veste, Antonio Balduino porte deux poignards.

Zéquigna s'est jeté sur lui, la faucille à la main. Ils se sont empoignés, ils ont roulé sur le sol dur de la route. Zéquigna à terre, la faucille a volé au loin. Il s'est relevé, il a couru de nouveau sus à Antonio Balduino, mais alors il a vu le poignard dans la main du nègre. Il s'est arrêté, indécis, pour calculer son coup. Puis il a fait un bond. Antonio Balduino recule d'un pas, sa main s'ouvre, le poignard tombe. Zéquigna, un rire dans son regard, leste comme un chat, se baisse pour attraper l'arme de son ennemi. Mais pendant qu'il se baisse Antonio Balduino tire de sa ceinture l'autre poignard qu'il plante dans le dos de Zéquigna. Antonio Balduino porte toujours *deux* poignards à la ceinture... Et son éclat de rire intimide les hommes plus que la lutte, le coup de couteau et le sang.

C'était la nuit, le nègre a gagné la brousse.

Il se fraye un chemin dans la brousse. Il court entre les arbres qui se referment. Il y a trois bonnes heures qu'il court de la sorte, tel un chien poursuivi par de mauvais garnements. Les grillons se font entendre dans le silence. Il court sans but, il court au hasard ; les pieds douloureux, il bat la brousse, évitant les chemins, se déchirant aux épines. Sa culotte est lacérée de haut en bas. Il ne s'en est même pas aperçu. Et la brousse sans fin s'étend devant lui. Il n'y voit rien dans cette obscurité. Halte. Il entend un craquement de branches brisées. Qui va là ? Est-ce qu'on est déjà à ses trousses ? Il guette, la main au couteau, dernière arme qui lui reste. Il est caché derrière un arbre, on aura de la peine à le voir. Il sourit à la pensée que le premier qui passera va s'endormir pour toujours. Le couteau est ouvert dans sa main. Rapide

comme une vision, passe devant lui un habitant de la brousse. Quelle espèce de bête était-ce ? Antonio Balduino ne l'a même pas reconnue, et il rit de sa frayeur. Il pousse à nouveau de l'avant, s'ouvrant un chemin avec les mains. Du sang lui coule du visage. La brousse est sans pitié pour ceux qui la violent. Une épine a déchiré le visage du nègre Antonio Balduino. Mais lui ne voit rien, ne sent rien. Il ne sait qu'une chose : c'est qu'il a laissé un homme par terre dans les plantations de tabac, et que dans le dos de cet homme il y avait un poignard à lui, planté par sa propre main. Antonio Balduino n'en éprouve aucun remords. Toute la faute en est à Zéquigna. C'est lui qui a tout fait pour amener cette rixe. Il le cherchait tout le temps. Ça devait arriver. Et puis, s'il ne s'était pas amené la faucille à la main, Antonio Balduino n'aurait pas tiré son poignard.

La brousse devient plus clairsemée. A travers les feuillages, le nègre voit les étoiles qui brillent. Le ciel est clair. Des lambeaux de nuages blancs courent. S'il y avait une femme avec lui, Antonio Balduino dirait que ses dents ressemblent aux blancs nuages du ciel. Il s'arrête pour admirer le ciel de la nuit étoilée. Il s'assied. Il est dans une clairière et il ne se souvient plus de s'être battu. Si la Dos Reis était là... Mais elle est partie avec une famille pour Saint Louis du Maranhao. Elle s'en est allée par mer, sur un noir bateau rempli de lumières. Si elle était là, ils feraient l'amour dans le silence de la brousse. Le nègre regarde les étoiles. Qui sait si la Dos Reis, à l'heure qu'il est, ne les regarde pas aussi ? Une étoile est partout à la fois. Ça doit sûrement être les mêmes, pense Antonio Balduino. Dos Reis la voit, cette étoile, et Lindinalva aussi. Ça le met de mauvaise humeur de penser à Lindinalva. Pourquoi pense-t-il à elle ? Elle est blanche, elle a des taches sur le visage, et un nègre comme lui n'a pas sa chance avec elle. Il vaut mieux penser à Zéquigna étendu sur le sol un poignard dans le dos que de penser à Lindinalva qui hait le nègre. Si elle savait qu'il s'est réfugié ici, elle le dénoncerait à la police. Dos Reis le cacherait, Lindinalva, non. Antonio Balduino entr'ouvre ses grosses lèvres en un sourire: il se souvient que Lindinalva ne sait rien et ne pourra pas le dénoncer. Il est furieux contre les étoiles qui l'ont fait penser à Lindinalva. Viriato le Nain avait les étoi-

les en haine. Il le lui avait dit un jour. Quand ça? Antonio Balduino ne s'en souvient plus. Viriato ne faisait guère la conversation que pour parler de sa tristesse d'être tout seul. Et un jour il a pris le chemin de la mer, comme le vieux qui fut retiré de l'eau la nuit où les hommes des quais chargeaient un navire suédois. Est-ce qu'il a trouvé sa maison, Viriato ? Le Gros dit que celui qui se tue va en enfer. Mais le Gros est maboul, il ne sait pas ce qu'il dit. Antonio Balduino a des regrets du Gros. Lui aussi, il ne sait rien, il ne sait pas que Baldo a tué Zéquigna d'un coup de couteau dans le dos. Il y avait déjà quinze jours que le Gros était reparti, tout ennuyé à cause de sa grand-mère à Bahia qui n'avait personne pour lui donner la becquée. Le Gros est très bon, il est incapable de donner un coup de couteau à quelqu'un. Ça n'a jamais été un homme à se battre. Antonio Balduino se souvient parfaitement des jours de leur enfance où ils mendiaient à Bahia. Le Gros savait demander l'aumône comme pas un. Mais pour se battre, il ne valait rien. Philippe le Beau riait de lui. Il était joli, Philippe le Beau. Quand il mourut sous l'auto, le jour de son anniversaire, tout le monde pleurait. On aurait dit un enterrement de riche. Les femmes de la rue Basse avaient apporté des fleurs. Une vieille française pleurait. C'était la mère de Philippe. On lui avait passé un costume neuf et mis une cravate neuve. Philippe avait dû être bien content. Il était élégant Philippe, et une cravate, ça lui faisait plaisir... Antonio Balduino s'est battu une fois à cause de lui. Il sourit en se rappelant cette histoire. Une belle râclée qu'il avait flanquée à l'Edenté. Lui aussi l'Edenté s'était jeté sur lui avec un canif, et il n'avait sorti aucune arme. Contre Zéquigna il a sorti le poignard. Maintenant il est sûr qu'il n'aimait pas Zéquigna. Dès le premier jour, cette tête ne lui revenait pas. Et si ça n'avait pas été lui c'est un autre qui aurait donné le coup de couteau. Le nègre Philomène lui en voulait rudement aussi, à Zéquigna. Et tout ça, à cause d'Arminda. Pourquoi Zéquigna s'est-il mis en ménage avec elle ? Ils étaient pourtant arrivés avant lui. La nuit de la veillée, si Antonio Balduino ne l'a pas emmenée chez lui, c'est seulement parce que la morte ne le lâchait pas du regard avec ses yeux gonflés. Et le nègre Philomène, est-ce qu'il ne lui avait pas peloté les

seins ? Alors pourquoi Zéquigna est-il venu s'en mêler, pourquoi a-t-il enlevé la petite ? C'était une petite de douze ans, le Gros l'avait toujours dit. Une petite de douze ans. Le Gros voulait dire par là qu'elle n'était pas encore femme, que c'était dégoûtant de faire ça avec elle. Du coup, Zéquigna, qui l'a fait, méritait bien d'être poignardé... Bien sûr, s'il ne l'avait pas fait, c'est le nègre Philomène qui l'aurait fait, ou même Antonio Balduino. Oui, il sait très bien que ce n'est pas pour ça qu'il a planté son poignard dans le dos de Zéquigna. C'était une gamine de douze ans... Tout de même s'il a tué le contre-maître, c'est parce qu'il s'est mis avec elle alors que lui la voulait dans son hamac. Elle n'avait que douze ans mais elle était déjà femme... Est-ce qu'elle l'était ? Et si le Gros avait dit vrai ? Si elle n'était encore qu'une gamine, alors c'était dégoûtant ? En tous cas Zéquigna ne le ferait plus, il était étendu sur le sol avec un couteau dans le dos. Mais à quoi ça a-t-il servi ? Maintenant c'est le nègre Philomène qui l'a emmenée chez lui, sûrement. C'est la loi des plantations de tabac. C'est un objet rare, la femme ; quand il y en a une qui reste sans homme, elle en trouve tout de suite un autre qui l'emmène chez lui. A moins qu'elle ne préfère aller dans les quartiers réservés de Cachœira, de Sao-Felix ou de Feira de Sant'Anna. C'est ça qui serait dégoûtant. Comme c'est une petite de douze ans, tous les hommes la voudront. Alors elle vieillira, elle prendra de l'alcool, elle ne se lavera plus les cheveux, ses seins flétriront, elle attrapera de sales maladies, elle aura quarante ans à son quinzième anniversaire. Peut-être qu'elle s'empoisonnera. Il y en a d'autres qui se jettent à l'eau par une nuit bien noire... Il valait mieux qu'elle reste avec Zéquigna, à cueillir le tabac aux champs. Mais Zéquigna est poignardé.

Antonio Balduino entend des voix dont le son traverse la brousse. Il se rapproche pour écouter. Ce n'est encore qu'une rumeur indistincte. Des hommes qui passent sur la route ? Mais la route est loin, elle est de l'autre côté, ce qu'il y a ici c'est une simple piste. Antonio Balduino s'avance encore plus près. Et maintenant il entend. Les hommes sont tout près, ils ne sont séparés de lui que par un rideau de feuillage. Ce sont les hommes de la plantation. Ils ont tous leur carabine à répétition et ils fument assis sur la piste.

Ils sont aux trousses du nègre Antonio Balduino qui a poignardé le contre-maître, et ils ne savent pas que le nègre est là, tout près d'eux et qu'il a presque envie de rire. Tout de même, il se met à trembler lorsqu'il entend les hommes dire qu'il est cerné dans le taillis et qu'il lui faudra ou mourir de faim ou sortir et se rendre. Antonio Balduino s'éloigne tout doucement pour éviter de faire du bruit et s'enfonce à nouveau dans la brousse. Il a la route de l'autre côté. Mais il y a des hommes de ce côté-là, comme tout à l'entour du taillis. Il est cerné, acculé comme un chien enragé; ou il mourra de faim, ou on l'arrêtera comme assassin. Le grincement des grillons devient irritant. Chez Zéquigna, on doit faire la veillée. Et le nègre Philomène, pense Antonio Balduino, le nègre Philomène doit être ici armé de sa carabine, ou là-bas, à la veillée, en train de regarder Arminda, prêt à l'emmener chez lui. Si seulement il pouvait poignarder aussi le nègre Philomène... Mais il est cerné comme un chien enragé, il est acculé dans le taillis et il commence à sentir la faim et la soif.

Les pieds lui font mal à force de marcher. Il aurait pu se contenter de flanquer une râclée à Zéquigna. Est-ce qu'il n'est pas Baldo, le boxeur ? Est-ce qu'il n'en a pas démoli bien d'autres à Bahia sur la Place de la Cathédrale ? Oui, il aurait pu envoyer Zéquigna par terre à coups de poing. Mais l'autre s'était amené avec sa faucille. Quand on est un homme, on ne se bat pas comme ça, et à un sale tour on répond du tac au tac. C'est pourquoi il a sorti son poignard et il l'a laissé tomber pour planter l'autre dans le dos de Zéquigna. Celui qui y a gagné, c'est Philomène qui doit maintenant être à la veillée en train de guetter Arminda. S'il pouvait aller jusque chez Zéquigna, il tuerait Philomène. Le cadavre doit être étendu dans le hamac avec sa blessure dans le dos. Philomène a sûrement mis son couteau à la ceinture et après ça il emmènera Arminda chez lui. Au fond, c'est Philomène qu'il aurait dû tuer. Mais maintenant il est acculé dans le taillis, cerné de tous côtés. Tout irait bien sans cette sacrée soif... Mais il a la gorge sèche. Les pieds qui lui font mal, le visage déchiré par les épines et qui saigne, les vêtements en loques, tout ça lui est égal ; mais pas sa gorge, qui brûle de soif. Il voudrait bien manger aussi. Pas de fruits dans cette

brousse. Ce n'est pas la saison des goyaves. Un serpent passe en sifflant. Les grillons font un bruit infernal. Il ne voit plus les étoiles maintenant, la brousse est épaisse. Et la soif augmente. Il fume. Heureusement les cigarettes et les allumettes étaient dans la poche de la culotte. Quelle heure est-il ? Minuit peut-être, ou peut-être plus. Le tabac fait oublier la soif et la faim ? Quand a-t-il commencé à fumer ? Il ne s'en souvient plus. Il fumait déjà quand il habitait le morne de Capa Negro. Il en a reçu des volées à cause de ça. Si sa tante Luiza le voyait maintenant, qu'est-ce qu'elle dirait ? Elle le rossait mais elle l'aimait bien. La pauvre, elle est devenue folle à force de porter des boulettes de farine au marché du Terreiro. Devant chez elle, sur le morne, les hommes se rassemblaient pour bavarder. Un jour vint l'homme d'Ilheos qui racontait des histoires de bandits courageux. Et aujourd'hui Antonio Balduino lui aussi est traqué tout comme un bandit célèbre. Si l'homme d'Ilheos le voyait, il l'admirerait sûrement et il ajouterait son histoire à celles qu'il racontait jusque tard dans la nuit. Lui aussi Baldo avait voulu avoir son ABC. Il pensait que le type chauve qui était venu à la macumba de Jubiaba écrirait un jour son ABC. Le Gros avait dit que le type chauve passait sa vie à écrire les ABC des hommes les plus courageux qu'il ait connus et que c'est pour cela qu'il courait le monde monté sur un cheval alezan. Antonio Balduino a-t-il déjà mérité un ABC ? Il n'en sait rien. Un jour peut-être l'homme d'Ilheos racontera son histoire aux hommes et aux enfants d'un autre morne qui l'admireront et qui voudront lui ressembler. Ah ! mais s'il sort jamais de ce taillis où il est cerné par des hommes armés de fusils à répétition, il aura mérité d'être chanté en ABC. Combien sont ceux qui le poursuivent ? Si tous les hommes de la plantation s'y sont mis, ça doit faire plus de trente. Mais ils ne sont sûrement pas tous venus. Le nègre Philomène n'est pas venu, il est resté avec Arminda à lui raconter des mensonges, à lui faire des promesses. Il le connait, ce nègre... Nègre qui parle peu, nègre qui ne vaut pas cher. Il serre son couteau. Cette arme-là lui suffirait pour attaquer Philomène s'il le rencontrait maintenant. On raconterait ça aussi dans son ABC. Avec un simple couteau il a attaqué et tué un bandit qui portait un fusil... Il jette

sa cigarette, inutile. Diable ! la gorge est sèche, l'estomac fait mal, et il sent à la figure une douleur violente. Il y passe la main et touche la blessure faite par l'épine. C'est une grande coupure qui lui a balafré tout le visage. Maintenant que le sang a cessé de couler elle lui fait mal. Il y a aussi ses pieds qui saignent, ses mains qui sont blessées. Et la soif qui le torture, les hommes qui l'entourent, les grillons et leur vacarme... Il revoit les étoiles à travers la brousse moins dense. Si encore il y avait de l'eau, s'il pleuvait! Mais il n'y a pas de nuages noirs au ciel. Rien que des lambeaux de nuages blancs que le vent charrie. Et la lune qui est sortie, la grande lune pâle plus belle que jamais. Comme il aurait envie d'être sur le quai de Bahia avec sa guitare, et cette femme à la voix masculine, à chanter une valse, quelque chose de bien vieux qui parle d'amour... Ensuite leurs deux corps en boule, ils rouleraient sur le sable du quai... Ah ! ce que ça serait bon ! Cette étoile là-bas, on dirait même la lumière de la « Lanterne des Noyés ». Ils boiraient un coup, ils écouteraient la musique du vieil aveugle qui chante à la guitare, ils causeraient avec le Gros et Joaquim. Peut-être même que Jubiaba ferait une apparition, et il lui demanderait sa bénédiction. Lui non plus, Père Jubiaba ne sait pas qu'il est acculé dans le taillis. Il ne sait pas qu'il a tué Zéquigna. Mais Jubiaba comprendrait, il lui passerait la main sur la tête et ensuite il se mettrait à parler en « nagô » (1). Non, il ne dirait pas que l'œil de piété est crevé, que seul est resté l'œil de malice... Pourquoi le dirait-il ? Antonio Balduino garde encore bien ouvert l'œil de piété. Il a tué Zéquigna, c'est vrai... Mais parce qu'il voulait marcher avec une gamine de douze ans... Ça n'était pas une femme, rien qu'une gamine... Qu'on demande au Gros si on veut. Une enfant, si enfant que la mère quand elle est morte la surveillait encore... Qu'on demande au Gros, si on veut... Mais non, ça ne sert à rien de mentir au Père Jubiaba. Il sait tout, il est « Père de Saint », et puissant auprès d'Oxala... (2)

---

(1) Dialecte afro-brésilien, dont l'emploi est exclusivement réservé aux sorciers et aux cérémonies rituelles, chants, invocations, etc..., des « macumbas ».

(2) Prononcer : Ochala. C'est le nom du Dieu suprême des « macumbas ».

Il sait tout comme la vieille défunte... Non, il a tué parce qu'il voulait Arminda pour lui seul... Elle n'avait que douze ans mais elle était déjà femme... Le Gros n'y connait rien. Comment peut-on ajouter foi à ce qu'il raconte. Le Gros ne connait rien aux femmes, il ne s'y connait qu'en prières. Et puis le Gros est très bon, il n'a pas l'œil de malice. Ce qu'il faut c'est que Père Jubiaba fasse un sort pour tuer le nègre Philomène. Le nègre Philomène, il est méchant, lui aussi, il a crevé l'œil de piété. Un sort pour le tuer, quelque chose de fort avec du poil d'aisselle de femme et des plumes de charognard. Mais pourquoi Père Jubiaba secoue-t-il la tête ? Ah ! il dit en nago qu'Antonio Balduino a lui aussi crevé l'œil de piété. C'est ça qu'il dit, oui... Antonio Balduino tire son couteau, la gorge sèche de soif. Si Jubiaba répète, il le tuera et après il se plantera le couteau dans la gorge. Il voit le vieux nègre dans le ciel bleu. Non, ce n'est pas la lune. C'est Jubiaba. Et il répète, et il répète... Antonio Balduino se précipite le couteau au poing et c'est tout juste s'il ne tombe pas au milieu de ceux qui le poursuivent et qui bavardent sur la route. Jubiaba a disparu. Balduino a soif. Et il retourne en courant au plus épais de la brousse, d'où il ne voit pas la lune, où il ne voit pas les étoiles, où il ne voit pas le quai de Bahia et la « Lanterne des Noyés ». Il s'allonge par terre, il étend les mains du côté de la route :

— Demain, je leur ferai voir si je ne me sauverai pas. J'suis un homme, moi.

Le visage lui fait mal et il a soif. Mais dès qu'il ferme les yeux, il s'endort sans rêve.

*
* *

Le gazouillis des oiseaux le réveille. Il jette un coup d'œil autour de lui et ne comprend pas comment il se fait qu'il soit ici et non dans son hamac, à la plantation. Mais la soif qui lui serre la gorge et la balafre au visage qui le fait souffrir lui rappellent les événements de la veille. Il est acculé là-dedans, et il a tué un homme la veille. Et il a soif, une soif insensée. Sa figure a enflé pendant la nuit. Il passe la main sur la balafre :

— Une épine vénéneuse... Manquait plus que cette saloperie.

Assis à croupetons, il se demande quoi faire. Ils n'ont peut-être pas laissé grand monde pour l'assiéger de jour... Le visage lui fait mal. Il a soif. Il sort tout doucement, évitant les épines, et de faire du bruit. Maintenant, à la clarté du jour, il s'oriente mieux. La route est à sa droite. Mais c'est vers la piste qu'il se dirige : il doit y avoir moins de monde. S'il n'avait pas soif, ça lui serait égal. Il ne sent pas la faim pour le moment, sauf que l'estomac lui fait mal ; mais c'est supportable. La soif, c'est ça qui est mauvais, ça vous serre le gosier comme une corde. Il faut qu'il passe, même au risque d'être pris. Il n'en peut plus de soif. Il est capable de lutter jusqu'à ce qu'un coup de feu mette fin à tout ça. C'est drôle, pourtant : personne n'aimait Zéquigna et tout le monde l'aimait. Seulement le patron a du donner un ordre; celui qui n'aidera pas à cerner le criminel, sera renvoyé du travail. S'il y a des gens sur la piste, il va y avoir de la bagarre... Baldo va mourir, mais pas tout seul.

— Y en a un qui y passera avec moi.

Son rire sonne si haut qu'il a l'air joyeux. Oui, il est joyeux, parce qu'il a décidé d'en finir et de se battre pour sa peau. Ce qu'il aime le plus au monde, c'est se battre. Ce n'est que maintenant qu'il s'en aperçoit. Il est né pour se battre, pour tuer et pour mourir un jour d'un coup de feu dans le dos, d'un coup de poignard dans la poitrine, ou peut-être d'un coup de couteau ? Ceux qui reviendront raconteront qu'il est mort comme une homme, un vrai mâle, le couteau à la main. Et qui sait s'ils ne raconteront pas à leurs enfants et à leurs amis l'histoire d'Antonio Balduino qui fut mendiant, boxeur, faiseur de sambas, querelleur, qui tua un homme à cause d'une fillette, et qui mourut faisant face à plus de vingt hommes, pour se défendre ? Qui sait ?

Il découvre alors le trou d'eau, il boit à grandes goulées et lave la blessure de son visage.

De l'eau ! De l'eau ! Et lui qui n'avait jamais remarqué comme c'était bon, l'eau ! Meilleur que la bière ; meilleur que le vin, meilleur même que l'eau-de-vie. On peut bien le cerner maintenant, l'acculer comme un chien. Ça n'a pas d'importance ! Il a de l'eau pour boire et pour laver la blessure de son visage qui lui fait mal et qui est enflé. Il s'allonge au bord

du trou d'eau et il se repose confiant, souriant, heureux. De nuit, il n'avait pas vu les trous d'eau. Il y en a plusieurs. L'eau est boueuse, sale, mais ce qu'elle peut être bonne ! Il reste longtemps étendu, à ruminer. Où ira-t-il une fois sauvé ? Il pourra s'enfoncer dans l'intérieur, se faire engager dans une ferme, soigner les bœufs. Il y a tellement d'assassins dans la région... Si par hasard on s'obstinait à le pourchasser, il entrerait dans une bande et il mènerait la vie qu'il a toujours admirée. Le pire est que maintenant il commence à sentir la faim. Il va peut-être trouver des fruits comme il a trouvé de l'eau. Il bat la brousse en examinant les arbres. En pure perte. Mais peut-être que dans le courant de la journée il tuera un animal et le mangera. Il a des allumettes, il peut faire du feu. Non, il ne fera pas de feu : il attirerait l'atteniton des hommes qui sont en embuscade sur la route. Il a l'idée alors d'aller voir s'ils sont encore nombreux. Il touche de la main sa figure qui lui fait de plus en plus mal. Mauvais ça. C'est sûrement une épine vénéneuse.

Père Jubiaba connait pour ce genre de blessures des remèdes miraculeux. Ce sont des plantes, des plantes de la campagne. Il doit y en avoir ici. Il regarde par terre. Oui, mais lesquelles sont bonnes ? Il n'y a que Père Jubiaba qui le sache, lui qui sait tout. Il se rapproche des broussailles qui le séparent de la piste. Il épie. Les voici. Ils y sont tous, aucun n'est allé travailler. Le patron est tout à fait décidé à en finir avec le nègre Antonio Balduino. Il a donné congé aux travailleurs. Eux mangent de la viande séchée et bavardent. Antonio Balduino revient lentement. Il a remis son couteau à la ceinture. Il marche pensif mais soudain se met à rire :

— Y n'auront pas le dessus avec moi.

Le pire, c'est de n'avoir rien à manger. Et de rester tout seul dans la nuit. Il n'a jamais eu peur de rester seul. Mais aujourd'hui ça ne lui dit rien. Il se met à penser à des tas de bêtises, à voir les morts qu'il a connus, à voir Père Jubiaba, les endroits où il a passé, et Lindinalva. Ça ne serait pas grave s'il ne voyait pas Lindinalva. Le voici qui pense maintenant à Arminda qui doit s'être mise avec le nègre Philomène. Mais ce n'est pas la faute du nègre. Si Arminda ne reste pas avec lui elle restera avec un autre. Il n'y a pas de femmes dans les plantations de tabac. C'est

pour ça que Ricardo secouait tellement son hamac pendant les nuits. Comment est-ce qu'il va faire, maintenant qu'il n'a plus de mains ? Il vit à Cachœira de mendicité. Est-ce qu'il a trouvé une femme ? Qui sait, peut-être en a-t-il une et qui prend même soin de lui... Il le mériterait bien, c'était un bon gars, un camarade toujours prêt à rendre service... S'il était à la plantation en ce moment, est-ce qu'il assiégerait Antonio Balduino, lui aussi ? Le nègre a un nuage devant les yeux. Il a déjà entendu parler de ça, c'est la faim. Et il part désespéré en quête de nourriture.

A la tombée de la nuit, il fumait sa dernière cigarette et n'y voyait presque plus rien devant lui. Le visage enflé lui faisait mal à en devenir fou.

Il s'avance du côté des trous d'eau, titubant comme un ivrogne. Il n'a dans le ventre que le déjeuner de la veille, car à l'heure de la rixe il n'avait pas encore dîné. Il s'avance en titubant, escorté d'un tas de gens qu'il connait. Où a-t-il déjà vu cet homme maigre qui crie :

— C'est ça, Baldo ? C'est ça, le démolisseur de blancs ?

Et de crier et de rire. Où donc l'a-t-il vu ? Il se le rappelle maintenant. C'est au cours de ce combat de boxe contre un allemand qu'il battit. Il sourit. Ce type avait déjà dit ça une fois et ça n'empêche pas qu'il avait battu le blanc, qu'il l'avait laissé étendu sur le ring. Cette fois ce sera la même chose : il pourra s'évader, retrouver sa liberté. Mais pourquoi le Gros se met-il à réciter la prière des défunts ? Il n'est tout de même pas encore mort... Alors pourquoi les autres répondent-ils en chœur :

— Priez pour lui.

Pourquoi ? Est-ce qu'ils ne voient pas que ça fait du mal au nègre Antonio Balduino qui a faim et qui porte au visage une laide balafre où les moustiques viennent se poser ? Ils continuent. Antonio Balduino s'est couché près d'un trou. Il a bu. Il s'attarde ensuite à regarder le cortège qui l'accompagne. Il étend les mains. Il leur demande de s'éloigner, de le laisser mourir en paix.

— Allez-vous en. Allez-vous en !

Ils ne s'en vont pas. La vieille Laura, la mère d'Arminda, vient tout juste d'arriver. Elle a les yeux gonflés, le corps gonflé, la langue pendante. Et elle lui rit au nez.

— Va-t-en au diable ! Va-t-en au diable !

Il se lève. Tous se mettent à le suivre. Même le Gros qui était un si bon ami. Jubiaba dit qu'il a crevé l'œil de piété. C'est vrai, oui, c'est vrai. Mais laissez-le en paix, car il va mourir et il veut mourir comme un homme et comme ça il n'y a pas moyen, comme ça il n'y a pas moyen.

Ils récitent les prières des défunts... Baldo trébuche sur une racine et tombe.

Il s'abandonne, étendu de son long. Et quand il se relève, une résolution fait briller son regard.

La route est à sa droite. Il se dirige d'un pas ferme de ce côté-là. Il marche bien droit comme s'il n'avait pas faim, comme s'il ne venait pas de passer deux jours sans voir un vivant, rien que des fantômes et il tient son couteau à la main :

— Y en a un qui y passera avec moi.

Tout d'un coup, son apparition subite sur la route frappe les hommes de stupeur. Il a encore assez de force pour jeter par terre l'un d'eux qui est devant lui. Et il traverse le groupe, son couteau brillant dans sa main.

Il disparait dans l'obscurité. Quelques coups de feu tirés au hasard retentissent.

Jorge AMADO.

Traduit par Pierre HOURCADE *et* Michel BERVEILLER.

Chroniques

EUGENE DABIT

Eugène Dabit est mort. Parti en Russie, en compagnie d'André Gide et de Louis Guilloux, il vient de s'éteindre dans un hôpital de Sébastopol. Après quatre jours de maladie, une fièvre scarlatine l'a emporté.

En apprenant, par les journaux, cette nouvelle brutale, notre premier mouvement fut de refuser de la croire, de ne pas admettre un fait aussi cruel. Dabit n'avait que trente-huit ans. A vrai dire, j'ignorais son âge exact. De plus de dix ans son cadet, je le connaissais, je le savais jeune et vigoureux, dans son amour de vivre, dans son espoir d'un monde meilleur, dans son combat pour une société nouvelle, juste et digne, qui aurait comme première préoccupation le bonheur de l'homme.

Apprenti serrurier, il part, en décembre 1916, pour le front. Il a fait la guerre jusqu'à la fin. En face de la mort qui, pendant le massacre, n'a pas voulu de lui, il a pris conscience de soi-même et de la mission qui, plus tard, l'attendait : « Notre dignité d'homme est de refuser ; notre devoir, de nous révolter ». Ayant vu l'homme dans l'abîme, nu, perdu, toute sa vie, toute son œuvre tendirent à libérer les hommes de leurs chaînes sanglantes, à leur rendre le bonheur et la dignité, à combattre dans les rangs des pauvres — jusqu'ici les « victimes prédestinées », les « éternels vaincus ». Pour un être aussi généreux et sensible que Dabit, « la victoire finale des vaincus » ne pouvait faire de doute ». Il est possible que notre vie nous soit arrachée; il est impossible que notre protestation ne soit enfin entendue, comme il est impossible que l'esprit meure... »

Son œuvre, nos amis la connaissent. Elle est vivante, en relation constante et étroite avec notre réalité à nous tous. Elle durera. Sa simplicité authentique, sa sensibilité frémissante et sa puissance d'évocation l'ont déjà classée. Elle nous accompagnera, elle appellera à nous les consciences humaines en éveil, elle nous rappellera constamment à nos devoirs envers ce peuple

d'où il est sorti et qu'il a aimé profondément, simplement, fraternellement.

Il avait choisi d'être peintre. Il travaillait ferme. Ses mains que je revois devant moi, mains extrêmement plastiques, expressives et qui révélaient toute la noblesse de son âme, étaient faites pour tenir les choses, les former, les modeler. Mais il se rendait compte que la peinture ne pouvait pas être le moyen d'expression immédiat et direct qu'il voulait. Il y avait là, en lui, trop proches encore, les images de la guerre, ses cauchemars, il y avait là les inquiétudes, les malaises d'une époque souffrant d'une paix trompeuse, il y avait là, enfin, tout près de lui, dans ce petit hôtel ouvrier que ses parents tenaient et où il habitait, la vie des pauvres. Il ne pouvait pas tout saisir avec ses couleurs. Le soir, après avoir posé ses pinceaux, il se mit à écrire. Après avoir donné « Petit-Louis » son livre de guerre, ce fut ensuite « Hôtel du Nord » pour lequel il se vit attribuer le prix populiste, et nombre de ces nouvelles qui relatent avec tant de véracité la vie de tous les jours des prolétaires, des petits-bourgeois, de ces anonymes qu'il rencontrait et dont il partageait jusqu'aux conditions d'existence.

Il renonça donc à peindre ; des deux vocations qu'il se sentait il choisit la littérature qui, pour lui, était avant tout un moyen de « témoigner » plus directement, il ne voulait pas des lecteurs mais des confidents : « Je n'éprouvais plus ce sentiment pénible, étouffant », dit-il, d'agir pour moi seul et un cercle d'initiés. Je pouvais participer à un combat, dénoncer des dangers, me délivrer de mes angoisses, resserrer certains liens. ».

D'une honnêteté farouche, dans sa vie et dans son travail, il ne tolérait pas la moindre équivoque, il se donnait tout entier. Tout en lui était simple et sincère. Avec lui, pas de bavardage inutile, pas de paroles gratuites. Son regard, tout de franchise et de confiance, ouvert aux hommes et aux choses, s'il se voilait parfois c'était parce qu'on lui parlait de la cause des vaincus, qu'il apprenait de nouveaux méfaits dûs au mensonge et à l'injustice contre lesquels toute sa vie fut une grande révolte. Si son regard se voilait c'était parce qu'il sentait approcher, « vingt ans après », pendant tous ces vingt ans qu'il lui fut donné de vivre pleinement, la guerre et s'éloigner la paix qu'il désirait tant mais dont il savait qu'elle ne pouvait être le fait de l'hypocrisie.

Mais plus encore ses yeux savaient briller de sympathie et de tendresse quand il parlait du peuple qu'il connaissait intimement : des pêcheurs espagnols parmi lesquels il vivait si souvent — et quelle a dû être sa souffrance en suivant, de loin, cette fois, et pourtant plus près d'eux, là, en Russie, les événements actuels ! — ou des braves paysans rhénans de l'époque de l'occupation

où il logeait « chez l'habitant », chez des gens qu'il appelait « Vater » et « Mutter » tout comme leurs familiers. Il n'était pas de ceux qui osent confondre un peuple avec les maîtres qu'il subit.

Eugène Dabit ne nous a pas seulement laissé ses angoisses et ses inquiétudes, il nous a légué sa confiance et ses espoirs et tracé, par sa vie, une ligne de conduite, celle du refus à ceux qui se croient les maîtres de ce monde. Mieux que tout autre, mieux surtout que tout dogme politique, il les a condamnés, et son jugement est sans appel : « Ce n'est pas le moindre crime de tous les puissants de ce monde d'avoir enlevé la paix du cœur des hommes, d'avoir rendu encore plus précaire, insaisissable, le bonheur ».

Je l'ai vu, pour la dernière fois, à Paris, au mois de mai, lors d'une réunion organisée par l'association des écrivains allemands exilés pour commémorer cet acte — déshonorant à jamais un régime — que fut l'autodafé de toute une littérature avancée et indépendante. Dabit était venu apporter, au nom de ses camarades français, sa sympahie fraternelle aux proscrits, ses encouragements, sa confiance en une cause qui est celle de l'esprit contre la force brutale et l'aveuglement. Ses mots simples et émouvants, je puis assurer qu'ils ont trouvé un écho profond ; rien ne saurait effacer son souvenir en nos cœurs. C'est un frère que nous pleurons en lui.

La France a perdu un grand écrivain, le peuple un de ses fils les plus dignes, les grandes causes humaines un défenseur ardent et la vie un de ses partisans les plus nobles.

Ernst Erich NOTH.

ERRATA

Une regrettable coquille s'est glissée dans l'article de notre collaborateur Probst Biraben: « Arabesques, mystique, magie » paru dans le N° de Juillet de la revue.

Page 5, ligne 3 lire :

« Un esthétique, ésotériquement décoratif, etc.... au lieu de : hystériquement décoratif....

Nos lecteurs auront, je l'espère, rétabli le texte.

Dans le compte rendu de notre collaborateur Jean Catesson sur le livre de John Das Passos *Sur toute la terre* (n° d'Août-Septembre 36, page 690) au lieu de :

Elle sent qu'il est impossible, lire : elle sans qui il est impossible.

VERS UNE SYNTHESE MEDITERRANEENNE

Y A-T-IL UN ESPRIT MÉDITERRANÉEN

S'il parait certain que toute tentative de synthèse humaniste est prématurée à l'heure présente, il n'est pas moins certain que, tôt ou tard, il faudra bien reprendre à méditer le passé, et que la civilisation méditerranéenne se révèlera alors comme n'étant pas un vain mot.

La Méditerranée a toujours été le point de rencontre, et en quelque sorte la chambre de compensation des civilisations qui aboutissaient à ses rivages. Voilà sa première fonction : c'est la mer centrale qui unit les trois continents de l'*oikoumène*. Déjà dans l'époque préhistorique, elle mettait en contact les tribus paysannes isolées du néolithique européen avec les civilisations de l'Orient : il en naquit une forme nouvelle, qui empruntait à l'Orient l'irrigation et la Cité Sacrée, mais qui se fondait sur la navigation et sur les échanges. Les espèces végétales elles-mêmes ont ressenti ce caractère fécondant, transformant, qui est propre au lieu. C'est, parait-il, dans le bassin oriental de la Méditerranée, en des régions qui actuellement sont recouvertes par la mer, que prit naissance le blé, comme mutation de certaines espèces sauvages.

Des expériences conduites dans ces dernières années par M. Tallarico semblent prouver que les blés européens courants reprennent leur pouvoir germinatif lorsqu'on les sème pendant une ou deux générations sur les terres qui furent un jour la Grande Grèce. On entrevoit le temps où tous nos blés seraient envoyés périodiquement à leur berceau pour une cure de rajeunissement.

Voilà, ce me semble, le *genius loci* assez bien défini par la nature elle même.

Lorsqu'on passe au terrain plus incertain des espèces spirituelles, on peut hésiter dans l'évaluation des différents apports mais il est juste, je crois, de distinguer dans les croisements la force qui est devenue l'axe de l'évolution ultérieure du monde méditerranéen, c'est-à-dire la civilisation gréco-romaine : c'est autour de celle là que s'organise leur puissance d'attraction et d'expansion.

Or, si je cherche le caractère propre de cette civilisation, je suis ramené malgré tout au vieux cliché de l'Homme. Mais qu'est-ce que cela veut dire ?

Avant tout, un sens nouveau de la réalité. Les grands rêves collectifs, où les êtres se perdaient dans une puissance indistincte, cèdent la place à un univers où l'homme n'est pas libre, certes, mais où il tâche de déterminer son rôle spécifique, ses possibilités, sa figure.

Cosmos, « Bel Arrangement » : un univers à mesure d'homme, par là même qu'il y a une mesure.

Héraclite lui-même, le négateur de la forme et du concret, ne voit le salut que dans les « mesures » de la réalité, dont les Erinnyes sont gardiennes.

En perçoit-il toutes les conséquences ?

Dès que l'homme n'admet de percevoir les forces de la nature qu'à travers son esprit, et non plus à travers tout son être, une barrière s'élève entre lui et le Cosmos, barrière que les pythagoriciens tenteront de réduire par la musique et les rites, mais qui reste.

L'homme ne se trouve lui-même qu'au prix de briser ses attaches avec l'univers.

Déjà au VII^e^ siècle, la synécie, véritable début de notre vie « civilisée », a donné aux dieux une figure par trop humaine et accomplie. Tant que les rapports avec la divinité ont eu lieu par voie purement émotive, il y avait ce contact direct qui détruit ou sauve sans que l'homme y puisse rien. Il arriva une fois que l'Arche Sainte des Hébreux étant en voyage, l'homme qui s'élança pour la soutenir dans un passage difficile fut foudroyé au contact du Saint des Saints. C'était de sa faute, et il aurait dû le savoir. Il reste que le Seigneur était indifférent à sa bonne volonté. Un Dieu qui se comporte comme une batterie de condensateurs chargés n'admet pas de morale : seulement une physique. Il est vrai que cette physique peut être transcendante.

Les Grecs ont été amenés à nier toutes les implications d'une telle physique. C'était créer à l'homme une nouvelle position par rapport à l'univers : la position tragique, avec la volonté de libération qui en dérive. Purification par le regard, par la voie théorétique : chose étrange et nouvelle, mais d'où sort l'idée de morale et de justice. D'Hésiode et des Orphiques à Euripide et à Platon (et j'ai garde de n'oublier ni Anaximandre, ni Pythagore), c'est la lente formation de cette grande volonté collective qui aboutit au christianisme comme économie universelle de salut : Sol Justitiæ.

Les Grecs se rendent fort bien compte de ce qu'ils ont abandonné pour cela. S'ils acceptent la science des autres peuples méditerranéens, si pour eux le phénicien est la « langue des Dieux » et les prêtres d'Hélicpolis sont les détenteurs d'une sa-

gesse qu'il faut conquérir à tout prix, ils sourient à tous les dogmes de la physique transcendante. Rien de plus curieux comme de voir l'indifférence absolue d'Homère, d'Hésiode, des physiologues à l'égard de l'astrologie. L'action de l'univers sur l'humain est rigoureusement limitée. Dégagée de toute « crédulité sotte » la pensée a désormais libre jeu, dans le blockhaus qu'elle s'est construit. De là-haut, le regard surveille le monde.

Que voit-il ? De la matière, des météores. Des hommes qui vivent sous le soleil.

Historia, *theoria*, mots qui traduisent cette nouvelle vision du regard émerveillé.

Voilà le monde qui s'organise dans les trois dimensions. Voilà que s'annonce la tâche nouvelle de trouver la « raison », la chaîne causale, la chaîne véritable et unique, qui suffit à elle seule à expliquer comment se sont organisées « les choses passées et les présentes et les futures, et les choses divines et les dieux ». C'est ainsi que se pose, dès l'origine de la science, le redoutable problème de donner aux choses un visage reconnaissable pour toujours et pour tout homme : déterminer, *définir*.

Dans la limpidité dure de l'air méditerranéen, le monde devient irréel à force d'être manifeste. Les choses adhèrent au regard, se rangent dans l'espace, elles sont toujours là, présence accablante, contre quoi ni la brume, ni la fantaisie, ni les sens ne nous protègent. Un présent concret qui ne se prête pas au jeu des évaluations, contre quoi il n'y a de refuge que dans l'excès même de clarté: dans la mesure, la géométrie, l'espace.

« Tout est brûlé, défait reçu dans l'air — à je ne sais quelle sévère essence »....

Combien d'autres vers de M. Valéry ne faudrait-il pas citer...

Le titre même du *Cimetière Marin*, d'ailleurs, n'est-il pas hautement significatif ? Cet esprit méditerranéen, le seul qui ait connu le contact direct et vital avec la réalité concrète, cet esprit qui apparait aux autres une contradiction en termes, — tour à tour sombre et gai, oppressé et insouciant, clair comme le jour et opaque comme la nuit — cet esprit de vie est une perpétuelle contemplation de la mort. Dans le soleil du Midi, la *calavera* est toujours présente. C'est comme si les hommes s'efforçaient continuellement de faire le tour même de cette réalité ultime qu'est la vie, d'en savourer en profondeur point par point, l'envers négatif; de définir la vie par la mort. Tel est, au fond, le sens de la dialectique zénonienne avec son balancement hallucinant de contraires qui se dégagent sans cesse de la réalité sensible. Telle est la vérité poétique du désespoir de Leopardi, qui pénètre encore plus loin, et dans la négation, et dans

l'affirmation qui s'en dégage, que l'intelligence de M. Valéry. Et enfin, qu'est-ce que le catholicisme tout entier, « cette religion des pays du pain et du vin », sinon une technique de la contemplation de la mort ?

Il faut dire qu'un autre, avant Valéry, a trouvé la pleine expression de la présence totale : c'est le vénérable père de la métaphysique, c'est Parménide.

Pour lui, il n'y a que réalité partout : une réalité à tel point compacte, à tel point évidente, qu'il n'y a pas place pour autre chose, ni pour le changement. L'univers est plein comme un œuf. A l'endroit d'une chose il ne peut y en avoir une autre, or, il y a partout quelque chose, l'espace est pour ainsi dire gelé dans la lumière froide de la Raison : il est la matière étendue de Descartes. Cet espace qui ne connaît plus que les lois et les divisions idéales de la géométrie, c'est l'Etre : ou plutôt l'Existant. Et il n'y a pas de vide qui permette le mouvement, car là l'Existant ne serait pas, et ceci est impossible.

La Logique est ainsi née, qui dans son mouvement inexorable va entraîner l'histoire. Et tout de suite, l'esprit lui offre en sacrifice la réalité des phénomènes, le « monde de l'opinion ». « Il ne saurait y avoir plusieurs choses, dit Mélissos, car elles ne changeraient pas, si elles étaient vérité. Ainsi donc, s'il y a plusieurs choses, elles doivent être exactement comme l'Un ».

L'Un, c'est l'univers : c'est en réalité la Pensée, qui ne voit dans l'univers que le reflet de son unité : « La pensée et ce dont il y a pensée sont tout un ». Saintes et damnables paroles, nous dira Maritain. Assurément. Car si tout ce qui est pensé doit être réel, si la raison prétend légiférer sur le monde, le Rationalisme est né.

En vérité, et si je dois rester dans le monde des images de M. Valéry, l'éléatisme figure un peu l'Arbre d'Eden. A partir de lui, la pensée est contrainte à quitter l'Absolu auquel elle tendait avec la mystique pythagoricienne : car l'ayant atteint, elle ne peut que redescendre vers les apparences. Depuis lors, elle s'acharnera et s'épuisera dans la vaine lutte pour leur imposer la Raison. Et depuis lors aussi, se connaissant, elle connaîtra le doute.

Définir, encore et toujours. Se rendre compte. Faire le tour des choses ; les regarder avec des yeux qui se veulent étrangers : les relier à la réalité *une* par leurs caractères spécifiques.

C'est là le but que se posent, et Démocrite, et Platon. Mais la parole du Serpent a fait son œuvre : et à mesure qu'ils marchent, les chercheurs voient se faire infranchissable le fossé qui sépare la pensée de la réalité. Que ne se résignent-ils à longer

le gouffre, comme font les savants d'aujourd'hui. Mais non, la science naturelle tente obstinément de jeter un pont, et de guerre lasse, abandonne.

Que reste-t-il à faire pour Platon ? S'il n'y a point de passerelle de la réalité à l'« opinion vraie » : si d'autre part le règne des Idées n'apparaît lié au monde sensible que par l'arc-en-ciel du mythe, quelle autre voie pour la pensée, sinon l'Homme lui-même ?

Voilà un homme qui cause avec un autre (réfléchit-on souvent à tout ce qu'implique étymologiquement le mot *causer ?*) Ils se trouvent devant un fait, la chose du monde la plus énigmatique. Il interroge, il espère, il réplique. Du discours se dégagent peu à peu certains caractères nécessaires — à travers le langage, la Raison apparaît. La Chose prend peu à peu son aspect — ses déterminations et ses liens avec les bases de la réalité. Ainsi la pensée n'est pas le rêve de Brahma : elle devient essentiellement un dialogue entre hommes. Son geste initial, c'est la représentation. Sa démarche, c'est l'argumentation ; son développement, c'est le mythe ; non pas fable, mais *logos* : « Ecoute donc ce très beau discours dit le maître dans le *Gorgias* — que tu vas traiter de mythe, mais que moi je nomme raisonnement ». C'est seulement en faisant *agir* la réalité dans le discours de deux hommes quelconques, qu'il s'en dégagera la mesure et la pensée.

Voilà mise en évidence la nouvelle base spirituelle de toute société. Car — et ceci les Grecs le savaient bien — en sacrifiant la physique transcendante, les liaisons multiples et mystérieuses entre macrocosme et microcosme, on a supprimé en même temps le symbole fondamental de l'ancienne société : la royauté sidérale. On ne veut pas du Grand Roi. Il reste la Cité, dernière image du monde. C'est autour d'elle que les hommes vont organiser le nouvel Etat. De même qu'il s'est créé des écoles de savants, où la pensée se développe, en passant de l'un à l'autre, de même les lois se font au grand jour, le peuple les discute, les entérine. Les tyrans eux-mêmes, dit Hérodote, gouvernent « plutôt en politiques qu'en tyrans ».

La structure nécessaire d'un tel Etat est dégagée par Platon, à partir des données de la Raison. On traite sa République d'Utopie. Juste. Mais autant vaudrait traiter d'utopies les polyèdres d'Euclide, parce que personne ne les a jamais vus.

Ce qui fait la réalité de la *République*, c'est que tout homme peut en revivre en soi la nécessité, pourvu qu'il soit raisonnable et bien né. Car Platon se fonde sur un principe qui n'a pas cessé d'avoir cours depuis lors en Occident : à savoir, que le noyau

de la pensée ne doit pas être situé dans un approfondissement du moi, où l'être se perd comme dans un abîme, mais dans le rapport des hommes entre eux, dans leur communion. « Le vrai sens essentiel — dit Platon dans une de ses Epîtres — n'est pas exprimable comme les autres connaissances isolées ; il faut discuter longuement, et vivre vraiment ensemble ».

Tel est le fond où prend sa force inépuisable de ce que nous appelons aujourd'hui la civilisation : dont la pointe extrême, et toujours récurrente, apparaît dans le *calculemus* de Leibniz.

Force, mais faiblesse aussi. Et voici le tournant. Car faire confiance aux hommes, à la raison qui les unit, ce n'est pas seulement, ce n'est pas tant risquer la ciguë comme Socrate : c'est faire fondement sur une vérité qui n'a de garantie qu'humaine, qui ne repose que sur la « notion commune » des gens éclairés. De là à la métaphysique du sens commun que nous donne Aristote, il n'y a qu'un pas. A peine un siècle encore, et le lâchage du « sens commun » livrera la Grèce, au moment même de sa victoire, en proie à l'Orient. Doit-on dès lors, conclure à la faillite de l'humanisme méditerranéen ? Nous oserions penser que non.

On a peut-être trop vu le côté de la dissolution, la fin de la Cité, de la vie hellénique. Mais si la *virtus* y est, toute mort est une palingénésie.

L'Orient ne s'est pas seulement servi de la pensée grecque comme d'un truchement qui mettait en contact et en valeur les différents aspects de la pensée : non, il s'est plié à la sagesse hellénique, à la gnose, il a voulu l'interpréter et l'approfondir. De là est venue une nouvelle sagesse ; quelque chose plus que la *xunésis*, un repliement contemplatif sur de nouvelles positions. « Connais toi toi-même » avait dit le Sage. Et l'oriental ajoute : « Qui se connait soi-même, connait son Seigneur ».

Nous voudrions rappeler à ce propos les très belles études de M. Bidez sur les rapports de la Grèce avec l'Orient. Il a montré clairement comme quoi la dissolution du monde grec ne vient pas d'une « perte de sens », si j'ose dire, mais plutôt d'un développement nécessaire, d'une dernière expansion qui transcende les limites particulières, d'une poussée où un peuple se perd pour avoir créé les notions d'humanité et d'harmonie universelle. Notions qui furent recueillies à Rome par le cercle des Scipions, et qui firent de Rome la véritable héritière du monde grec, et l'intégratrice de sa pensée politique. De même que l'intégration de la pensée stoïcienne dans le droit au tempes de Marc Aurèle transforme la structure sociale. « Deus est mortali invare mortalem », dira Pline, l'excellent préfet. Il ne le dirait pas d'ailleurs si Posidonius ne l'avait dit avant lui.

C'est sur ce tronc que se greffe le message chrétien. C'est là que se concentrent les certitudes absolues, les grands espoirs, les profondeurs vertigineuses des contemplations à sens unique, convergeant des quatre coins de l'Univers, pour y prendre une forme, une réalité d'échange, une valeur opérante. C'est de là que viendront, et la pensée augustinienne, et la conciliation thomiste, et les grandes hérésies.

Nous ne saurions toucher ici au problème des origines de notre humanisme : car il se présente comme une chose infiniment complexe, selon qu'il s'agisse d'un aspect qu'on pourrait nommer luciférien, ou bien sous son aspect culturel et littéraire, voire même orthodoxe. Mais il s'en développe deux traditions qui mériteraient d'être mises en évidence, même au prix d'un raccourci quelque peu arbitraire.

En France, l'humanisme se développe sous le signe de Montaigne et de Descartes : il s'attache à distinguer l'homme normal ; non pas l'homme type, mais « l'homme qui s'appelle Callias » : les facultés, les goûts, les aspirations de l'individu qui pourrait être vous ou moi, et son intelligence rationnelle, qui seule le rattache vraiment à l'universel.

En Italie, au contraire, l'humanisme s'oriente vers la glorification de l'homme intégral, tel que nous le montrent les fastes de son histoire, et le tableau d'ensemble de sa pensée. Depuis la première Renaissance, il tend vers cette forme qui recevra son empreinte définitive de Vico, et que l'on pourrait nommer de la « sagesse poétique ».

Il serait juste et fécond que les deux grandes traditions cessent de s'ignorer, et se considèrent comme deux aspects complémentaires de cette science plus profonde de l'homme, que nous réserve peut-être l'avenir.

Georges de SANTILLANA.

REFLEXIONS SUR L'ENCYCLOPEDIE (1)

L'*Encyclopédie* n'a rien d'un dictionnaire ; elle substitue au classement alphabétique et purement artificiel des articles un ordre qui a la prétention d'être à la fois méthodique et naturel. La grande idée de Diderot : établir, en faisant appel à tous les spécialistes de son temps, un inventaire des conquêtes de l'esprit, qui fût, mieux encore qu'un acte de foi, un témoignage irréfutable en faveur des progrès de la raison, se trouve donc ici, non seulement intégrée, mais encore et surtout dépassée. Il y a là une ambition directement inspirée, semble-t-il, de Saint-Simon et de la philosophie positive. N'oublions pas en effet que c'est Saint-Simon qui, dans son *Introduction à la Philosophie du* XIX[e] *siècle*, fut sans doute un des premiers à affirmer que « le « mot Encyclopédie signifie enchaînement des connaissances et « ne devrait pas servir de titre aux dictionnaires généraux... Un « dictionnaire général est un magasin de matériaux propres à « construire une Encyclopédie ». Mais une telle ambition est encore, et plus que jamais, une réponse à un besoin. Cette nécessité, en quelque sorte stratégique, de passer pour une bonne fois en revue, d'échelonner et de hiérarchiser les diverses ressources du savoir, qui était apparue si clairement, mais au fond si paisiblement à Auguste Comte, il y a déjà plus d'un siècle, c'est, il ne faut pas avoir peur de le dire, avec une urgence catastrophique qu'elle s'impose à nous maintenant. Dans l'imminence de la plus grande déroute morale que l'histoire ait jamais connue, l'esprit se rend-il compte enfin qu'il ne se sauvera que par un sage rassemblement de toutes ses forces et que ce qui importe avant tout, c'est de réagir au plus tôt et de reprendre vigoureusement l'offensive non moins contre le cloisonnement et la minutie des compétences que contre l'espèce de confusion mentale dans laquelle s'abîment et se noient de plus en plus les facultés

(1) *Encyclopédie Française Permanente.* — Président-Fondateur, A. de Monzie. Directeur Général, L. Febvre : Tome X, *L'Etat Moderne* (dirigé pas A. de Monzie, H. Puget, P. Tissier). Tomes XVI et XVII, *Arts et Littératures* (dirigés par P. Abraham). Tome VII, *L'Espèce Humaine* (dirigé par le Dr P. Rivet). Comité de l'Encyclopédie, 13 rue du Four, Paris-VI[e].

du public moyen ? Il y a précisément, dans le magistral avant-propos de Valéry au Tome XVI, une remarque finale dont nous ne mesurerons jamais suffisamment la tragique portée : « ...divers « indices, écrit notre philosophe, peuvent faire craindre que « l'accroissement d'intensité et de précision, et l'état de désordre « permanent dans les perceptions et les esprits qu'engendrent les « puissantes nouveautés qui ont transformé la vie de l'homme, « ne rendent sa sensibilité de plus en plus obtuse et son intelli- « gence moins déliée qu'elle ne le fut ». On sent vibrer dans cette phrase comme un écho rousseauiste : l'homme, parce qu'il s'est éloigné volontairement de la simplicité naturelle, n'a-t-il point forgé et, disons mieux, mécanisé son propre malheur ? La paresse et l'atonie intellectuelle de la plupart de nos contemporains seraient donc sans aucun doute les conséquences du surmenage mental produit par les complications et les difficultés indéfiniment croissantes de l'existence personnelle et collective. Complications et difficultés dont nous restons, bien entendu, responsables au même titre exactement que l'Apprenti sorcier. Les réactions défensives de l'esprit critique se trouvant, par le même effet, réduites à néant, notre pensée passe par des alternatives de dépression et d'affolement et n'oppose plus qu'une résistance de plus en plus amoindrie aux suggestions de la logique passionnelle. Les mirages des mauvais prophètes et cette ivresse frénétique des mythes, ces injections méthodiques de croyances irraisonnées qui sont le grand art des régimes totalitaires risquent de devenir pour toujours notre opium, et on en arrive même à se demander si, par une régression à l'infantilisme psychologique, le civilisé ne finira pas par ne se retrouver qu'une âme de primitif. Aussi pour tous ceux qui restent persuadés que l'épouvantable crise où nous nous débattons est une maladie de l'esprit, un véritable état morbide exigeant une cure de rationalisme et de désintoxication mystique, une entreprise comme l'*Encyclopédie Française* prend une valeur singulière. Si l'on peut définir essentiellement l'esprit positif par cette conviction que ce sont les puissances ordonnatrices de l'intelligence qui assureront la meilleure organisation possible de la société humaine, nous pouvons voir en MM. Anatole de Monzie et Lucien Febvre, qui sont en quelque sorte les démiurges de cette œuvre en création, les dignes héritiers de Saint-Simon et d'Auguste Comte, avec toutefois cet avantage à leur honneur qu'on ne pourra jamais les accuser du dogmatisme rigide et de l'utilitarisme un peu court qu'on reproche justement au Pape de l'Humanité.

Je n'en voudrais pour preuve d'abord que le tome paru pre-

mier dans la série, ce numéro X consacré à l'*Etat*, sous la direction de M. de Monzie, avec le concours de MM. H. Puget Maître des Requêtes et P. Tissier, Auditeur au Conseil d'Etat Au nombre des problèmes qui nous sollicitent sous une forme aussi angoissante, personne certes ne niera la primauté du politique. Nous serions tellement heureux, hélas ! de pouvoir nous en abstraire. Mais, puisqu'il faut s'engager, là comme ailleurs, la pire et la plus commune folie sera encore de se ranger aveuglément sous une couleur et d'oublier qu'aucune solution valable ne peut être seulement esquissée, si l'on ne commence pas par établir les bases d'une documentation objective. Ce sont ces documents que nous offre ce tome X avec un éclectisme dans le choix des collaborateurs, pour lequel une telle synthèse eût mérité de recevoir en épigraphe : *au dessus de la mêlée des partis*. Nous sommes au moment ou jamais de convenir qu'en France, depuis l'Armistice, nous avons été littéralement déroutés par le développement et la réussite, hors de nos frontières, de formules assez insolites pour prendre à nos yeux le formidable aspect d'une mutation zoologique. Pour qui se rappelle même quelques uns de nos généreux sociologues d'avant-guerre avec leur confiance en un progrès indéfini de l'idéal démocratique, on imagine volontiers, et non sans ironie, leur désarroi devant les cartes des régimes politiques dressées par M. André Allix, et qui montrent si clairement que, contre toute prévision, ce n'est pas le parlementarisme qui devait faire tache d'huile. Tout le volume une fois parcouru apparaît ainsi comme la meilleure des tables d'orientation. Nous avons aperçu la notion d'Etat en pleine transformation et assisté à un renforcement, parfois vertigineux, de sa souveraineté ainsi qu'à la sclérose ou au vacillement de bien des formules qu'on croyait définitivement assises. Comme M. de Monzie le remarque si pertinemment dans sa conclusion : « Une seule idée sort victorieuse de la guerre mondiale prolongée en débâcle intellectuelle: c'est l'idée d'Etat. » Mais nous avons vu parallèlement le problème des libertés publiques reporté du premier au second plan par des exigences d'ordre social et surtout économique dont le droit de priorité semble de plus en plus incontestable.

De là, tout un renversement ou un reclassement des valeurs: mise en liquidation du libéralisme, triomphe de l'économie dirigée, antagonisme de plus en plus douloureux entre la nostalgie personnelle de la liberté et le besoin social de la justice, chassé-croisé surprenant entre l'optique des régimes démocratiques et autoritaires, les premiers prenant aux seconds leur aspect statique et conservateur, les seconds prenant aux premiers

leur aspect dynamique et révolutionnaire. Et, pour finir, il faut nous résigner à admettre que l'Histoire ne sera jamais guère plus qu'une science rétrospective et que, si elle parvient peu à peu à expliquer les faits accomplis, elle est à peu près incapable de prévision à longue échéance. « L'Histoire, note fortement M. Febvre, est un théâtre qui n'a pas de rideau ». Pour notre part, et c'est la morale que nous voudrions dégager du tome X, il ne nous semble pas que cette constatation doive nous donner plus de motifs d'appréhension que d'espérance. Pour en revenir à la conclusion de M. de Monzie, nous voulons croire avec lui qu' « à la vérité les Etats sont irréductibles, inassimilables les uns aux autres » et qu'« aujourd'hui on ne copie plus l'ancien, pas davantage le voisin. » Puisque l'avenir reste ouvert, à nous donc d'inventer à notre tour la formule originale et autonome qui cadrera le mieux avec notre génie, c'est-à-dire, avec notre raison et notre humanité.

Le souci d'un aménagement systématique, qui semble devoir animer les 21 volumes de l'*Encyclopédie*, s'affirme avec une particulière vigueur dans les tomes XVI et XVII consacrés aux *Arts et Littératures*. C'est que Pierre Abraham, dont plusieurs critiques ont rappelé à ce propos la formation polytechnicienne, a été ici à la fois le cerveau qui arrête le plan et la main qui distribue, puis qui gouverne les parties. Mais si l'on veut bien ne pas oublier non plus que P. Abraham est un de nos meilleurs spécialistes, par expérience vécue, de tout ce qui touche à l'orchestre, au cinéma et au théâtre, on comprendra encore mieux le caractère tour à tour architectural et dramatique du vaste schéma qui lui a servi d'idée directrice; car cette idée est justement celle du commerce spirituel, du jeu d'appels et d'échos, de demandes et de réponses, qui de tout temps se sont institués d'office entre, d'un côté le créateur : écrivain, dramaturge, artiste, et de l'autre le public : lecteur, spectateur, amateur. Un dialogue éternel et une communion finale entre *Ouvrier* et *Usager*, voilà en somme, pour parler comme P. Abraham, et à condition de ne pas se laisser abuser par l'usage vulgaire de ces termes, l'essentiel et la nécessité humaine des Beaux-Arts. Comme P. Abraham le dégage en formules frappantes dans sa conclusion au Tome XVI, « une œuvre d'art, c'est un moment de l'univers fixé par l'un, et qui se remet à vivre dès que l'autre y prend garde... L'art seul est *totalitaire*. » Le Tome XVI fait donc le portrait vivant des partenaires de ce dialogue et assure leur mise en place ou en scène; ce qui permet ensuite au Tome XVII de réaliser leur mise en mouvement, en montrant leurs

contacts et leurs échanges par l'intermédiaire des œuvres et des interprètes à l'époque contemporaine. Le dynamisme et l'envergure d'un pareil canevas donnent une unité symphonique aux deux tomes jumeaux, qui ont l'énorme avantage, ce qui était le plus grave écueil à éviter, de ne jamais se présenter comme un échantillonnage poussiéreux ou avec la froideur d'un recueil de planches anatomiques, et nous pouvons ainsi étudier les multiples aspects de l'art sans les isoler un seul instant de la réalité sociale où ils évoluent. De là également l'actualité de toutes les analyses qui viennent, avec une précision d'horlogerie, s'ajuster les unes aux autres dans cette synthèse. L'hommage rendu au passé se proportionne strictement à un inventaire de ce que chaque civilisation, chaque siècle ont pu nous léguer de vivant et de fécond. Chaque question est confiée à son spécialiste; chaque homme de métier parle de son métier, nous fait bénéficier de ses expériences autant que de ses aspirations; et les formes d'art les plus récentes, je pense surtout à la photo, à l'affiche, au cinéma, au jazz, à la radio, ainsi que les matériaux les plus modernes, par exemple les agglomérés et les métaux dans la construction ne sont certes point parmi les problèmes auxquels la place a été le plus chichement mesurée. On a pu tout particulièrement, à propos des deux premiers chapitres du Tome XVII consacrés au panorama des réalisations contemporaines, élever des critiques et formuler des réserves. Songeons pourtant que ce tableau est assez complet pour nous révéler jusqu'à l'existence d'une littérature afrikander ! Mais, pour prendre un exemple qui nous touche de beaucoup plus près, celui du Tableau de la littérature française contemporaine, rédigé par le regretté Albert Thibaudet, on a senti çà et là chez des critiques de la rive droite un agacement provoqué par le fait que l'appareil de prise de vues leur semblait, par un parti-pris inconcevable à leurs yeux, avoir été installé Rive gauche, dans une rue et à un numéro qu'on devine tout de suite. Et cependant le champ magnétique de la littérature, non d'hier, mais d'aujourd'hui et probablement de demain, n'est-il point là plutôt qu'ailleurs, et ne valait-il pas mieux s'orienter ainsi que de faire plaisir à tout le monde en s'embarrassant d'un nombre indéfini de concessions ou de complaisances dont l'académisme surtout eût été trop heureux de s'honorer. Le même réquisitoire passéiste et le même système de défense se prolongeraient naturellement sur le plan de la peinture et des autres arts. Restent les lacunes ou les développements mal mesurés; mais ces erreurs, quelques regrettables qu'elles puissent être (voir entre autres Claudel présenté en 5 + 4 = 9 lignes) étaient plus ou moins inévitables et pourront, puisque l'Encyclo-

pédie est une œuvre en marche, par le système de ses fascicules renouvelables, être tôt ou tard réparées. Mais je croirais, pour ma part, commettre un péché d'omission difficile à pardonner, si je n'insistais pas sur la contribution personnelle extrêmement suggestive que P. Abraham, passant avce un rare bonheur du rôle de chef d'orchestre à celui d'exécutant, a su lui aussi nous apporter. Je pense surtout ici à l'exposé, dans le Tome XVI, de ses travaux sur le problème, jusqu'à maintenant assez mal éclairé, du succès théâtral. Or, en étudiant par la méthode graphique le mouvement des pièces représentées à la Comédie Française depuis sa fondation, c'est-à-dire sur deux siècles et demi, P. Abraham a pu oboutir à cette conclusion désormais incontestable que le succès des grandes œuvres classiques est loin de résider exclusivement dans leur qualité intrinsèque et que la valeur même des interprètes n'exerce pas davantage une influence prédominante. Ce sont au contraire beaucoup moins des motifs esthétiques que des facteurs politiques et sociaux qui s'imposent comme des causes déterminantes d'engouement. Les mêmes courbes de chiffres annuels de représentations établis en fonction des époques permettent par surcroît de figurer matériellement la notion de génération sociale. L'ère de succès d'auteurs dramatiques, tels que Augier ou Dumas fils, ne dépasse guère une trentaine d'années; on peut en conclure que, depuis un siècle, les mœurs se renouvellent au maximum tous les trente ans et réclament chaque fois une nouvelle équipe pour alimenter les théâtres. On peut voir ainsi P. Abraham transporter les diagrammes du physicien et de l'ingénieur dans les terres inconnues de la création littéraire et artistique, et nous assistons, grâce à son démon polytechnicien, à une fécondation paradoxale, mais en tout cas nullement inopportune, de l'esprit de finesse par celui de géométrie. P. Abraham nous avait d'ailleurs prévenus, en posant le problème, que « l'histoire et la statistique, si erronées qu'elles puissent être l'une et l'autre, nous apprennent que le génie ne se dresse pas tout seul hors de rien. » Et son mobile le plus profond, comme il ressortait un peu plus haut de sa préface, n'était-il point d'appliquer la méthode des sciences exactes, sous forme d'une *physiologie descriptive*, à tous les phénomènes d'esthétique. Du même coup il avait pu affirmer fièrement la filiation de son ouvrage avec la première *Encyclopédie* française. « Les philosophes du XVIII^e^ siècle avaient tenté une description de l'univers sans y faire intervenir la divinité, laissant au lecteur le soin de l'y introduire à sa convenance. La nouvelle *Encyclopédie Française,* d'ailleurs persuadée que l'œuvre géniale comp-

te avant toute autre dans les destinées de la civilisation, tente une étude des activités artistiques au moyen des seuls éléments accessibles à la recherche. » Les deux tomes une fois fermés, on peut féliciter P. Abraham de son effort et de sa réussite. On peut aussi conclure, après l'avoir vu à l'œuvre, qu'en choisissant un tel chef de chantier pour les *Arts et Littératures*, MM. A. de Monzie et L. Febvre, ne pouvaient pas se montrer plus fidèles à la ligne générale de leur idéologie encyclopédique, qui, par un souci constant de conjurer les explications métaphysiques et les puissances irrationnelles dans tous les domaines, illustre une fois de plus les ressources du rationalisme français.

Le moins que l'on puisse dire du Tome VII, consacré à l'*Espèce Humaine*, c'est que le même esprit l'anime et que l'Etat-Major de l'*Encyclopédie* ne pouvait pas faire d'autre choix que d'en confier la direction à une compétence aussi indiscutable en la matière que celle de M. Paul Rivet, Directeur du Musée d'Ethnographie au Trocadéro. Il faut ajouter que ce volume vient exactement à son heure, d'abord parce qu'on souhaitait une synthèse des travaux qui se sont multipliés, ces derniers temps, sur la mentalité primitive et les formes inférieures du comportement humain, ensuite et surtout parce qu'il n'est pas aujourd'hui de problèmes remuant davantage l'opinion universelle que ceux de la race et des mouvements (par excès ou défaut) de la population. Ayant donc eu l'excellente idée de répartir toutes les ressources scientifiques de l'ethnographie et de la démographie le long de ces deux axes, le Dr. P. Rivet peut être certain d'avoir répondu à quelques uns des besoins les plus urgents de l'actualité. Mais de ces deux problèmes capitaux: race et nombre, c'est trop évidemment le premier qui s'est imposé sous sa forme la plus tragique, depuis qu'on a vu, dans cette question, des hypothèses théoriquement fausses et pratiquement inhumaines s'arroger le droit de bouleverser une partie de la planète et y réussir. L'Histoire serait ainsi le seul terrain où, par la faute de l'homme et pour son déshonneur, les erreurs les plus monumentales agiraient plus sûrement et plus fortement que les plus élémentaires des vérités. Il y a là une constatation qui peut apporter de l'eau, bien trouble d'ailleurs, au moulin des pragmatistes; mais aucun être doué de raison ne doit s'en réjouir; et il est de plus en plus affligeant de noter que ce sont chaque fois les notions les plus obscures et les plus équivoques, qui, politiquement, se prêtent le mieux aux frénésies de l'exploitation passionnelle, comportent le potentiel électrique le plus élevé et se trouvent ainsi capables de provoquer les conflagrations les plus

terribles, comme si c'était, dans ces ténèbres et ces labyrinthes, que les sophismes de l'égoïsme personnel et collectif arrivent le mieux à se nicher et réussissent les pontes les plus effroyables. A ceux, au contraire, qui restent là aussi persuadés que les seules solutions acceptables sont celles de la clarté et de la logique, l'exposé du Dr. A. Neuville, qui constitue le noyau du Tome VII, fait pousser un soupir de soulagement. L'humanité est divisée depuis longtemps en nations et en peuples qui peuvent souffrir des oppositions d'intérêts, mais non de races, dans le sens où ce terme est pris par les naturalistes. La prétention à la pureté raciale repose sur une base chimérique, du fait de la tendance à la fusion qui caractérise l'évolution humaine ; et l'étude de quelques cas de métissage fournit en revanche une argumentation favorable aux croisements qui peuvent, quand les circonstances s'y prêtent, aboutir à des types mixtes représentant plutôt un progrès qu'une régression. En face de tant de divagations orgueilleuses qui ont malheureusement leur source chez Gobineau, il est bon, au contact de ces conclusions scrupuleuses, de retrouver l'humble et patiente vertu de ce qui est vrai. La première Encyclopédie avait pu être qualifiée, relativement à son époque et sur le plan de l'évolution politique, de machine de guerre. Ne se confirme-t-il point que l'*Encyclopédie Française* se présente comme une œuvre de paix et un engin de sauvetage, sinon tout monté, du moins en cours de montage, et avec garantie d'une mise au point continue ?

Armand LUNEL.

LA POESIE

VOYAGE EN GRANDE GARABAGNE, par *Henri Michaux*. (N. R. F.)

Après avoir évoqué la Chine, le Japon, l'Inde, pourquoi ne pas inventer une géographie complémentaire ? Quand un continent procède de la vue sans timidité, de l'énergie d'Henri Michaux, à l'exclusion de toute autre réalité, on peut retrouver en lui la véritable grâce des coutumes, la cohérence et l'intégrité des grands beaux types psychologiques. Dans le langage de l'auteur, les qualités habituellement demandées aux descriptions: précision soigneuse, pittoresque contrôlé, respect des nuances, intermittences de ton familier, souci de bien faire comprendre, sont, avec toute l'élégance possible, singées, et leur fonction est de rendre sensible la saveur d'un sérieux hypocritement alerté, d'un intérêt très clairement et très aimablement mêlé d'équivo-

ques. Ce livre fait rire. Je le crois détendu dans la mesure où il est dédié. Cette imagination, active avec bonheur, ces phrases riches d'éclats et de tenue, supposent un auditeur, suivent ou appellent un contact. Une nervosité que l'on connait, habituée à faire rage dans l'intimité d'un esprit, à lui mobiliser et lui multiplier son contenu, à lui inspirer, à lui siffler ses propres définitions de l'existence elle-même, ici fait plus que de lui laisser l'aide des mots, qui fixent et accomplissent, et d'une coquetterie qui permet les aises relatifs de l'humour. Elle se trouve devant un lecteur une fonction nouvelle; elle se révèle une ressource à séductions, une bonne agence à affirmations, presque une essence à certitudes.

Jean CATESSON.

LE COLLIER D'AIGUILLES DE PIN, par *François-Paul Alibert.*

Notre temps est-il si pauvre que le poète soit réduit à en détourner ses regards pour nourrir son inspiration aux choses du passé ? Refuserons-nous — avec l'arrière pensée que rien de neuf ne saurait être dit sur les vieux mythes — d'entendre les méditations qu'Alibert nous rapporte d'Italie ?

Il y a là un malentendu qu'il importe de dissiper.

Après trente ans de vie littéraire Valéry Larbaud revient à l'Odyssée. Il avertit les hommes dignes de le comprendre qu'il y a, enfermées dans cette œuvre, des vérités qui sont de tous les temps.

D'autres esprits, moins pénétrants, se tiennent à mi-chemin de cette révélation, et conviennent : soit que tout a été dit, soit que les grecs avaient découvert une route que nous cherchons tant que nous ne les avons pas parfaitement compris.

Il y a en France un très petit nombre de poètes et de grands esprits qui, sachant ce que recélait de force éternelle et de vérité primordiale la tragédie grecque; sachant que l'esprit et l'image de l'homme avaient leur cadre dans certaines visions antérieures à l'être et au temps, ont su retrouver le secret de l'homme et de l'art là où il était exprimé sous une forme définitive. Et ils ont accepté d'être longtemps victimes d'un malentendu qui les posait comme imitateurs des œuvres qu'ils n'avaient fait que comprendre.

Les valeurs éternelles ont une existence glorieuse qui se poursuit à travers l'imagination des hommes. Toutes les fois qu'un grand esprit aborde en lui-même ces valeurs dont certains climats révèlent une expression particulière, les esprits faibles croient naïvement qu'il a quitté le domaine de son inspiration pour s'engager dans les terres de l'histoire.

Le livre d'Alibert répond d'une façon éclatante à une erreur aussi honteuse.

Beaucoup croient avoir compris la poésie d'Alibert qui n'ont fait encore que l'admirer.

On a pu dire tantôt qu'il y avait dans ses livres un sentiment panique de l'existence; tantôt que sa poésie sous-entendait une métaphysique; il faut aller plus loin.

Qu'il écoute « le conseil expirant de la muraille ailée », les mélodies liquides de la villa d'Este ou la musique aérienne des pins; qu'il se désaltère dans le cloître de Pise au vert si frais, de la prairie mystique; qu'il interroge le cyprés blessé, les fresques de Signorelli, ou la chasse d'Hippolyte sur un tombeau, chaque œuvre d'Alibert est d'abord une confession, et, à travers cette confession une main mise sur la vérité.

Il n'y a pas à s'étonner que dans ce domaine de l'expression littéraire la vérité ne puisse se faire jour que sous forme de mythe, et moins encore que ces mythes aient toujours apparu dans l'œuvre des poètes vraiment représentatifs de l'humanité.

Que F. P. Alibert ait repris sous forme d'essais en prose quelques uns de ces mythes, qu'il en ait étudié le cheminement à travers différentes civilisations c'est, semble-t-il, la preuve que l'époque de la révélation a fait place à la sérénité d'un homme qui ne craint plus de voir le produit de son inspiration lui échapper, qui peut désormais, vivre en paix avec la vérité qu'il a mise au monde.

P.-M. Sire.

LES LIVRES

Lumière d'Aout, par *William Faulkner,* traduction et introduction de *Maurice E. Coindreau* (Gallimard).

Depuis que trois de ses œuvres les plus marquantes sinon les plus caractéristiques ont été traduites en langue française, la personnalité de William Faulkner, romancier américain, nous est apparue dans toute sa profonde originalité. Mais il s'agit ici d'une originalité particulière qui n'a rien à voir ni à faire avec celle qu'une certaine littérature a voulu, en France, acclimater. William Faulkner n'est original que parce qu'il est et s'efforce d'être sincère, qu'il veut chaque fois moins de marge entre la vérité et lui, que la recherche effrénée de cette vérité entre pour une grande part dans le secret de sa richesse et de son efficacité.

De ces trois œuvres, certes, c'est à la dernière *Lumière d'Août* qu'il convient de s'adresser si l'on veut se faire dès à présent une idée exacte du style, de la manière et des formules romanesques de William Faulkner. Sans rien ôter de leur beauté

intrinsèque à *Sanctuaire* et à *Tandis que j'agonise*, sans préjuger non plus de l'apport nouveau du *Bruit et de la Fureur* dont la traduction nous révèlera un Faulkner différent et extrême, *Lumière d'Août* fait tout de suite figure d'œuvre-type, de chef-d'œuvre peut-être, tant par l'atmosphère du récit que par le récit lui-même, tant par la technique de l'ensemble, technique merveilleusement adaptée à l'imprévisible fatalité des faits.

Chez William Faulkner et dans *Lumière d'Août*, en particulier, l'admirable paradoxe c'est que, par la grâce de cette technique et de cette architecture, il réussit à composer un roman serré sur un événement d'une brièveté presque décevante dans sa saveur essentielle : le héros du livre, Joë Christmas a du sang noir dans les veines. Une vieille fille, négrophile et nymphomane, Miss Burden, en fait un jour son amant. Joë Christmas l'assassine et s'enfuit. Capturé, il est lynché et lynché de la façon la plus atroce. Tout le nœud de l'action est là et c'est peu de chose, dira-t-on. Sans doute. Mais c'est encore plus qu'il n'en faut à William Faulkner. Il va aussitôt distribuer sur ce fait divers des éclairages violents et ingénieux, il va y enfoncer des coups de sonde inlassables, imprévus et prolonger les ramifications des faits jusqu'à leurs sources les plus lointaines et les plus obscures.

Comme nous voilà dépaysés tout à coup en présence d'une telle œuvre ! Non seulement, elle nous transporte brusquement dans cet état du Mississipi, parmi des fermiers et des nègres chez qui le conformisme règle les mœurs, mais encore elle nous montre la même faune se livrant aux plus vifs excès de la luxure, de la folie et du meurtre. C'est dans cet antagonisme et ce contraste des mœurs, qu'il faut chercher et trouver la nature même de l'inspiration faulknérienne. Maurice Edgar Coindreau, qui est le traducteur de *Lumière d'Août*, et qui a écrit pour cette œuvre une préface magistrale de lucidité et de compréhension, a intimement pénétré le génie de Faulkner lorsqu'il décèle en ce dernier un authentique puritain « mais au bon sens du mot », c'est-à-dire qu'« il n'était pas de ceux qui se pincent les lèvres en se voilant la face, mais qui vont droit au mal et font couler le sang, à la manière des grands Inquisiteurs ».

Si l'on admet, en effet, que le puritanisme doit logiquement engendrer le fanatisme et ce dernier engendrer à son tour la haine, Faulkner est assurément le plus puritain des romanciers d'outre-Atlantique pour la seule et unique raison que son œuvre, et *Lumière d'Août* en premier lieu, ne nous épargne aucun des débordements du fanatisme et ne néglige aucun effet susceptible d'ajouter à l'horreur et au tragique de ces débordements. Le drame est son élément naturel, sa raison d'être. Il n'est pas un

personnage de *Lumière d'Août* qui n'ait, dans un coin de sa vie, connu quelque tumulte ou quelque frénésie. Et ce sont principalement des femmes qui servent et alimentent son imagination : Lena Grove, la fille-mère, Bobbie, la prostituée, Miss Burden. « Quand il parle des femmes, écrit Maurice Edgar Coindreau, c'est à la manière des Pères de l'Eglise. Moderne Paphnuce, il ne voit dans les filles d'Eve que des Thaïs promenant sous leur fard la plus vile lubricité ». Il faudrait ouvrir une large parenthèse sur les femmes des romans faulknériens. Celles qui traversent *Lumière d'Août* sont particulièrement chargées de vices et de péchés. Ce ne sont plus des créatures humaines, mais plutôt des ilotes de l'érotisme, sans cesse tournées vers les choses de la chair, et qui trouvent, dans le vieux Doc Hines, — personnage d'une grandeur shakespearienne — leur justicier terrible et implacable. Mais, et c'est là encore un paradoxe cher à Faulkner, il convient de préciser que ce Doc Hines, avec ses imprécations, ses excès, ses extravagances, est une sorte de fou mystique, de danger public, que sa mysoginie entraîne sans cesse vers les pires et les plus incontrôlables excès. La morale défendue par un fou, voilà un trait savoureusement faulknérien !

Le dépaysement que *Lumière d'Août* nous assure trouve son épanouissement dans la manière même dont le récit nous est conté et présenté. Si l'attitude d'un romancier devant l'objet de son roman demeure la clé de toutes les œuvres et si de cette attitude doit dépendre l'œuvre elle-même, il faut avouer que Faulkner a choisi la plus difficile et la moins faite pour séduire le lecteur. Il semble que, d'un bout à l'autre de son livre, il fasse fi de ce dernier, s'acharne à le déconcerter et à le surprendre, le laisse longtemps, et avec quelle complaisance, dans l'incertitude et l'aléa. Lorsqu'il compose *Lumière d'Août*, Faulkner veut oublier toute audience extérieure. La chronologie rationnelle des faits ne saurait pour lui exister une seule minute et si ces derniers s'enchaînent dans le temps il veut rester maître du temps et en disposer à sa guise. On a jadis parlé de la composition « en rosace » de Marcel Proust, composition qui correspondait à certaines nécessités psychologiques. Avec Faulkner, tout cela devient artifice et découpage arbitraire. Il ne veut pas « composer » son livre, il ne veut pas d'un procédé où la logique et l'intelligibilité l'emporteraient sur la réalité extérieure et l'exactitude, presque toujours invraisemblable, du déroulement des faits. Il entre dans l'action de son livre comme au hasard : Lena Grove, la fille-mère abandonnée par son amant, part à la recherche de celui-ci. Du héros du roman, Joë Christmas, nous ignorons à peu près tout pendant des pages et des pages, lesquelles représentent plusieurs années. Il faut, vers la fin du livre,

l'apparition du vieux Doc Hines, de sa femme et de Byron pour que nous sachions enfin que l'assassin de Miss Burden n'est autre que le petit-fils des deux premiers. On ne peut pas crier à l'arbitraire devant de tels procédés de composition. A y réfléchir une seconde, on reconnaît au contraire qu'ils sont la logique même — et que ces procédés rapprochent davantage le roman de la vie et lui confèrent ce rythme heurté, décalé, imprévisible qui caractérise celui de la vie elle-même.

Que tout, dans *Lumière d'Août*, ait de quoi rebuter le lecteur français, certes, il ne faut pas en douter une minute. Le roman, en France, c'est une démonstration logique, objective, une question posée qui trouve après quelque deux cents pages sa réponse. Mais tout cela, si séduisant soit-il, est bien loin de la vérité et de la réalité. Je sais bien que les thèmes habituellement traités par les romanciers de chez nous ne leur permettent qu'une évasion toute relative et sans cesse limitée par un cadre et un milieu insuffisamment renouvelés. Oui, — mais je pense qu'une œuvre de la densité et de l'accent de *Lumière d'Août* pourrait nous ouvrir les yeux et nous faire désirer qu'elle eût, en France, une efficacité profonde et productive. Il n'y a point là une question de tempérament. Le problème est ailleurs. Il est dans le fait de savoir si le roman français veut survivre à lui-même et si, pour cela, il ne craindra pas de se régénérer au contact d'œuvres qui le dépassent et le rendent tout à coup accidentel, facile, privé de sang, de chair et de vie.

Louis EMIÉ.

LES JEUNES FILLES, par *Montherlant* (Grasset).

« La femme est faite pour un homme, l'homme est fait pour la vie et notamment pour toutes les femmes... »

Cette phrase et le développement qui la suit font penser aux idées que Malraux dans la *Tentation de l'Occident* fait exposer au chinois qui s'étonne que son correspondant européen puisse croire qu'il y ait entre l'homme et la femme des possibilités de se comprendre. C'est une naïveté de le croire, d'après lui, c'est même une sottise : qu'y a-t-il de commun entre deux sexes si différents qu'ils constituent comme deux espèces au point de vue mental ? Tout le roman de Montherlant converge vers cette conclusion. Ni Andrée, ni Thérèse, ni Solange même n'ont de points de contact avec Costa. Ce sont des femmes, et lui est un homme, rien de plus, mais cela suffit. Voilà une première originalité du roman. La seconde est de présenter la femme comme une suppliante et l'homme comme pouvant se passer parfaitement bien d'elle. C'est une attitude qu'on ne voyait pas

souvent dans la littérature mais qui se répètera de plus en plus; car les nouvelles conditions de vie font que la femme, devenue l'égale sur tous les points de l'homme devra l'être aussi devant l'amour; la conception médiévale de l'amour chevaleresque (ou amour courtois) a disparu déjà depuis longtemps. Le romancier n'a pas à s'enthousiasmer ni à s'indigner : il n'a qu'à refléter, comme Balzac, les mœurs de son temps. Ajoutons que Montherlant n'a guère montré de tendresse dans son œuvre que pour les bêtes et les jeunes gens (1) (cf. pp. 134-145, les jeux de Costa avec son enfant). Mais les critiques ont été surtout frappés par la violence de la répulsion de Costa pour les femmes, et ils ont peut-être eu tort de ne pas relier ce livre avec les autres de l'auteur. Le passage que nous signalons est intéressant, précisément parce qu'il jette un pont entre le Montherlant romancier de grand talent et à grand succès (Les *Bestiaires*, les *Célibataires*, les *Jeunes Filles*, et la série n'est pas close) et le Montherlant chimiquement pur et ne visant qu'à s'exprimer lui-même des *Fontaines du désir*, de l'*Infante*, de *Mors et Vita*, etc...

Celui-ci, moins connu du grand public est pourtant le plus authentique descendant de Chateaubriand et de Barrès, celui qui a le plus de chances de durer. Et ce qui nous touche dans les *Jeunes Filles*, au dehors de son style éblouissant et de la vérité criante de ses personnages (comment a-t-on pu la mettre en doute ?) c'est tout ce qui nous montre Montherlant au naturel.

Jean GRENIER.

VARIÉTÉ III, par *Paul Valéry* (Gallimard).

Paraphrasant la parole de je ne sais quel obscur agent de publicité, je déclarerai en tête de cette note qu'écrire devient un plaisir quand c'est de l'œuvre de Paul Valéry que l'on a reçu mission d'entretenir le lecteur. Outre que le critique a conscience d'intéresser à la fois les admirateurs du grand écrivain et le petit contingent des obstinés qui le lisent lui-même, et qu'il est doux à sa vanité de se leurrer au milieu de tant de monde sur les limites de sa propre influence, il se sent jusque dans les profondeurs de sa pensée préparé à ces larges devoirs et si bien porté par son sujet qu'il se fait naïvement un mérite de n'avoir pas à en éprouver lui-même le poids. La clarté de Paul Valéry est une clarté physique et qui agit matériellement sur les forces

(1) Encore faut-il attendre : *Pitié pour les femmes.*

de notre esprit. Au lieu de n'exister que dans un texte comme une transparence sans vie, elle en émane, agit sur nos pensées dont elle est à la fois la lumière et la densité.

C'est à propos de cet écrivain que l'on dit nécessairement et comme sans le vouloir le plus de choses essentielles. On n'a qu'à s'efforcer de partager ses vues pour se sentir plus fort et plus intelligent, et apte même, grâce à lui, à réfuter quelques-unes de ses idées. Il n'y a pas de livres qui permettent autant que les siens d'aller très loin et comme hors de vue sans pour cela se perdre, pas d'essais qui permettent aussi largement que les siens d'intégrer de l'espace et de la durée à la critique que nous en faisons.

Je ne peux pas, dans le cadre étroit d'une note, reprendre un à un les thèmes qui se sont proposés à l'imagination de Paul Valéry. On me pardonnera de n'avoir pas osé me lancer dans une analyse, forcément imparfaite, de ce recueil d'essais. J'ai seulement l'intention de reprendre l'idée que je me fais de Valéry poète et de la préciser, s'il est possible, à la lumière des *confidences* que son intelligence nous consent. Car, prédestiné à trahir les secrets de sa sensibilité, le poète, tout au contraire du philosophe, n'a de pudeur, le plus souvent, que de ses pensées ; et nous devons savoir un gré infini à celui qui, sur un ton très froid, et sans laisser voir qu'il fait violence à son moi le plus secret, expose, avec tous les ressorts de son art poétique, l'existence qu'il a menée en marge de son œuvre et dans ce que je me permettrai de nommer le « délire critique ».

Lorsqu'un grand poète se lance dans un examen critique de l'acte poétique, il se livre à une opération qui est, elle aussi, de nature poétique. Peut-être sans autre envie que de se défendre contre ce qu'il y a de mortel dans l'inspiration, il tend à transposer en une série de valeurs intellectuelles et claires, tout ce qui, au moment de la chance merveilleuse, avait pu le déterminer sans se livrer. Et il attend, de cette analyse un peu plus qu'une satisfaction passagère de son esprit. Il lui semble qu'elle doit épuiser tout le contenu de ce qu'on désigne généralement sous le nom de faculté poétique et ne laisser nul résidu derrière elle où l'on verrait demeurer intacte la force obscure de l'inspiration. C'est dire que les magnifiques exposés de Paul Valéry font éclater une sorte d'aube intellectuelle dans les profondeurs inconscientes où le poème a commencé de jaillir. Ils nous « rendent entièrement raison » de ce phénomène inexpliqué, ils nous permettent d'en reconstituer toutes les phases, mais ils laissent évidemment dans l'ombre tout ce qui ressort à la « qualité » de l'œuvre et à ce « don » mystérieux qui prédestine l'auteur.

Pour un grand artiste il n'y a que des problèmes d'expression, c'est entendu, mais qu'il soit permis à un lecteur de prendre la question au point où Paul Valéry l'avait prise lui-même et de l'examiner sous un nouveau jour qui confond volontairement l'homme inspiré et celui qui se défend de l'être. Comment est-on poète ?

Je crois que le poète est avant tout prédestiné à percevoir ce qui demeure à travers ce qui passe. Comme, ainsi énoncée, mon idée ne peut qu'engendrer de la confusion, je la préciserai en déclarant que le poète a dans son cœur un instrument merveilleux qui l'installe au cœur de la durée, le fait coïncider avec l'intérieur des choses. Tout en ayant les yeux ouverts à l'évolution des phénomènes il ne fait qu'un avec ce qui est comme intérieur au changement et qui, ainsi, favorise ce changement sans y participer. Deux vers d'Apollinaire me semblent particulièrement aptes à caractériser cette attitude du poète au sein de la durée.

L'hiver est mort, j'en suis tremblant
On a brûlé les ruches blanches.

. . . .

Le poète est donc celui qui enveloppe les choses dans le cours mystérieux de leur existence, et qui transcende ainsi dans son cœur et dans le rythme de son sang l'opération de ses sens. Il réincorpore l'unité à ce qui se dresse contre elle.

Mais si son cœur est là pour unir en lui ce qui change, son cœur tremble de l'unir. *Car il sait qu'à tout ce qui passe il incarne l'unité dont il n'est que l'image.*

Ces quelques mots sans ambition ne définissent pas le don poétique. Ils ne peignent qu'un aspect de l'inspiration, celui que Paul Valéry ne pouvait que laisser dans l'ombre. Car ce grand écrivain n'admet que les idées dont il a éprouvé les vertus et on dirait qu'il a souci de laisser à la fatalité un visage orné d'un mystère intact. Il est évident que c'est lui qui a raison. Ne peuvent lancer des hypothèses hasardeuses que ceux à qui cela ne cause pas un grand préjudice d'être moqués. Et je n'ai voulu, en présentant l'homme inspiré sous un certain aspect, que montrer la grandeur inconnue du poète qui se dissimule derrière les deux apparences que Paul Valéry a prises, pour écrire les plus beaux vers du monde et pour créer une technique de la poésie.

Parmi les textes contenus dans *Variété III* signalons « Amphion » et « Sémiramis », enfin l'admirable lettre à Léo Ferrero. A la fin du volume se trouvent quelques conférences pleines d'impressions et de souvenirs exquis.

Joë Bousquet.

PORCELAINE DE LIMOGES, par *Jacques Chardonne* (Grasset).

Avec *Porcelaine de Limoges*, le vaste ouvrage entrepris par M. Chardonne est enfin terminé. Cette œuvre importante plait par son équilibre et ses proportions. Elle comporte trois volumes où rien n'est dit que l'essentiel. En dépit de ses dimensions, elle est à coup sûr tout le contraire d'un roman fleuve et je crois qu'il faut admirer chez M. Chardonne cette retenue et cette discrétion qui entrent pour une bonne part dans la valeur de ses ouvrages. Ajoutons enfin que les *Destinées sentimentales* sont de beaucoup l'œuvre la plus vivante et la plus riche que M. Chardonne ait jamais écrite.

Au risque de passer aux yeux de certains pour un hérétique, j'avouerai que ce n'est pas surtout la fameuse psychologie du couple qui m'enchante chez M. Chardonne. Sans vouloir nier leur intérêt, il faut bien reconnaître que l'atmosphère de ses premiers livres était un peu étouffante. Une contemplation trop prolongée de soi-même ne va pas sans quelques risques. Aujourd'hui M. Chardonne nous offre une œuvre plus aérée, plus vivante, où sans rien abandonner de ses qualités premières, il fait montre d'un don, me semble-t-il, nouveau chez lui et qui est peut-être tout simplement le don de poésie. Nous avons déjà dit ici même, combien nous avions aimé dans les deux premiers volumes des *Destinées* les pages où M. Chardonne s'attardait à la description d'un bal d'avant-guerre avec ses danses puériles et compliquées, les uniformes étincelants et les robes des jeunes filles. Nous n'avons pas oublié non plus celles où il évoquait la petite ville charentaise aux toits rouges, les chais où s'élabore un mystérieux travail et les odeurs du vieux cognac au fond d'un verre de cristal. *Porcelaine de Limoges*, à son tour, nous offre des pages exquises sur la dégustation du thé, l'atmosphère des vacances, de l'été, et les couleurs de la mer devant l'île d'Oléron. Je connais assez bien tous les paysages évoqués par M. Chardonne dans la première partie de *Porcelaine de Limoges* et je puis dire combien j'ai été touché de la justesse de ces évocations en même temps que de leur grâce et de leur discrétion. Il y a là des moments d'un art parfait auquel peu d'écrivains d'aujourd'hui me semblent capables d'atteindre. Après de telles réussites, les chapitres où les personnages principaux s'analysent eux-mêmes paraissent un peu ennuyeux. Ces gens-là sont bien au fait des détours du cœur et ils en parlent d'une manière bien distinguée. Nous préférons à ces analystes les personnages secondaires, et notamment le savoureux M. Pommerel, qui nous semblent à la fois plus vivants et plus originaux. Nous avons beaucoup apprécié aussi le tour de force de M. Chardonne

lorsqu'il nous peint cet amour de vacances, amour à peine avoué, à peine exprimé, entre Pauline Barnery et le jeune René Fayet. M. Chardonne ne nous dit rien, et tout est dit. C'est d'un art achevé et il monte de ces pages pleines de finesse une émotion très délicate.

Enfin il faut signaler l'intérêt de tout ce qui a trait à la fabrique Barnery et C°. M. Chardonne n'avait jamais tant marqué l'influence du monde extérieur sur la vie sentimentale de ses personnages. Ceux-ci commencent à lever les yeux de leur nombril et à regarder autour d'eux. M. Chardonne en profite pour nous donner son meilleur livre, qui est un bien beau livre et dont la lecture est un véritable plaisir pour l'esprit.

Kléber HAEDENS.

LES MAINS PLEINES, par *Jacques Bonjean* (N. R. F.)

C'est une grande disgrâce de subir une existence fade et triste lorsqu'on a conçu de belles ambitions. Monsieur Jacques Bonjean nous conte les aventures de personnages dont les désirs dépassent la destinée. Telle est la condition des protagonistes de ce roman qui n'ont pas la possibilité de s'évader de leur grisaille.

Ame trop généreuse de cette jeune fille dont l'enfance et l'adolescence sont marquées du sceau d'un mystère social et peut-être criminel qu'elle n'élucidera que peu à peu. Et ce sera pour trouver dans sa divulgation l'étroit carcan de la vie et ce qu'elle comporte de convenu, d'idées reçues, d'égoïsmes, de préjugés misérables.

L'auteur ne côtoie le réalisme que juste assez pour constituer un solide cadre aux états d'âme qu'il nous évoque : la pitié, le désespoir, la colère, la rancune, le mépris.

La première partie de l'ouvrage « Trains de peine » est alerte et mouvementée comme ses personnages toujours en déplacement ; j'aime moins le long monologue qui constitue la seconde partie « Le joli croque-mort ». Il est vrai que les confidences des domestiques constituent toujours la meilleure synthèse de la vie privée des grands bourgeois.

Livre prenant, intelligent et d'où est exclue la banalité.

Jean FOURÈS.

L'AVENTURE, par *Hubert de Lagarde* (N.R.F.)

J'ai bien aimé le nouveau livre de M. Hubert de Lagarde. *L'Aventure* est un petit roman qui n'a l'air de rien et qui sem-

ble même banal. On le lit d'une traite comme *Le Soupçon* et puis, quand on est arrivé à la fin, on s'aperçoit que beaucoup de questions ont été soulevées et que beaucoup de choses ont été dites. Tout cela d'ailleurs très naturellement et avec la plus parfaite aisance. Et cette modestie, cette discrétion dans la richesse de nos auteurs classiques.

Voici en quelques mots ce dont il s'agit. Claude Morel qui dirigeait dans un village indochinois les plantations d'une importante société est arrivé à Paris pour un congé d'une année. Par hasard, il rencontre un ancien camarade de guerre qui, affublé du pseudonyme de Dherlys, compose des revues à grand spectacle pour les « Féeries Parisiennes ». Ce Dherlys entraîne un Claude désœuvré dans les milieux « artistes » du music-hall dont M. Hubert de Lagarde nous donne un tableau vivant et énergiquement satirique. Au cours d'une réunion mondaine Claude entend la chanteuse Florence Meunier et il reconnait la voix et la chanson d'un disque qu'il aimait et qui enchantait ses nuits indochinoises. Tout aussitôt il tombe amoureux de Florence qui devient bientôt sa maîtresse. Cette jolie femme est un peu sotte, un peu vulgaire, mais elle est pleine de charme et de délicatesse et surtout elle est sincèremnt amoureuse de Claude. Ils goûtent donc un amour parfait, d'abord sur la côte bretonne, ensuite à Vichy où Florence remporte d'éclatants succès sur la scène lyrique. Jusqu'à présent tout va bien. Mais Claude a mangé rapidement ses économies et le temps approche où il devra repartir pour l'Indochine. Il a laissé à Bao N'Gang un ami très cher, Lacoste, et il est inquiet de son sort parce qu'il sait que les communistes fomentent une révolte et que son jeune ami sera incapable de la mater. Il est pris alors entre son amour pour Florence qui ne peut pas le suivre en Indochine, son amitié pour Lacoste et son besoin d'aventure. Sur ces entrefaites, Florence part pour Budapest où elle a un engagement. Claude désireux d'entendre la voix de son amie absente veut acheter le disque qu'il aimait et il s'aperçoit qu'il n'est pas de Florence Meunier, mais d'une autre cantatrice, Lydia Stern. Il constate alors que son amour a été fondé sur une erreur et que depuis son retour en France il est le jouet du hasard. A ce moment arrivent les embarras d'argent. Claude est obligé d'emprunter à un usurier et, sentant sa déchéance, il commence à se dégoûter lui-même. Il voudrait solliciter une prolongation de congé payée, mais la compagnie menace de le lâcher. Cependant la révolte éclate à Bao N' Gang et Lacoste est cerné avec un légionnaire venu le prévenir du danger. Pendant qu'il se fait tuer, Claude se débat entre les mains de ses créanciers et il a une scène très violente

avec Florence qu'il soupçonne de l'avoir trompé. En effet, elle a payé ses dettes et Claude savait qu'elle n'avait pas d'argent. D'ailleurs elle avoue. Juste à ce moment Claude apprend la mort de Lacoste. Il sait que s'il avait été à son poste la révolte n'aurait sans doute pas éclaté et que Lacoste ne serait pas mort. Est-il coupable ? Il décide de partir aussitôt. Mais au moment du départ il a la preuve que Florence ne l'a pas trompé. Elle a vendu sa garde robe pour le sauver et elle a menti à Claude pour ne pas piquer sa fierté. Devant cette preuve d'amour Claude se sent ébranlé et, malgré ses hésitations, nous pouvons penser qu'il ne partira pas.

Cette histoire est contée par M. Hubert de Lagarde avec beaucoup de verve et de rapidité. Ce petit roman est riche en idées et en personnages. Il touche à la satire, se présente tour à tour comme un conte psychologique, ironique ou moral non sans faire un détour par le roman d'aventures et le roman à clé. Nous y trouvons des silhouettes savoureuses comme celles de Mme de Porrentruy, de l'impresario ou du vieil ambassadeur en même temps qu'une connaissance très fine des détours du cœur. Le talent de M. Hubert de Lagarde est souple et varié. Nous le savions déjà depuis *Le Soupçon* et *L'Aventure* vient de nous montrer chez son auteur en même temps qu'un romancier psychologue, un romancier d'action. Nous avons fort admiré les pages qui racontent la révolte de Bao N' Gang et nous espérons que l'auteur ne s'en tiendra pas là. Parmi les jeunes écrivains qui comptent, il est évident que son talent est un des plus solides et des plus sympathiques.

Kléber HAEDENS.

LE RAISIN VERT, par *Simone Ratel* (Plon).

Le Raisin vert, après la *Maison des Bories*, est d'abord l'histoire d'un conflit entre la jeunesse — qu'elle soit d'âge ou d'âme — et la morosité d'un être qui n'a pas reçu des dieux le sens du miracle. Contre l'esprit amer, une complicité quotidienne unit les jeunes personnages de ce roman. C'est lorsqu'elle les suit dans leur enfance avec leur soif de liberté et d'amour, leurs enthousiasmes, les alternatives de leur mélancolie et de leur bonheur, que Simone Ratel nous touche le plus. Nous aimons la voir saisir cette « allègre course de l'esprit » pour laquelle il ne faut que « l'attention des sens et une disponibilité de l'âme propice aux jeux de l'invisible ». Cette phrase pleine de lumière définit bien la recherche intime de la romancière, recherche qui se réalise avec légèreté, discrétion, et même parfois avec une naïveté charmante qui ne peut nous laisser insensibles.

Yanette DELÉTANG-TARDIF.

LES TERMAGIES, par *Jeanne Nabert* (Plon).

Pourquoi la plupart des romans féminins ont-ils pour héroïne une « incomprise » ? Tant d'amertume finit par être suspecte. Blessées par la famille, la société — par l'homme surtout, ce monstre décevant, ah ! pour elles que de larmes, que de soupirs ! Mme Jeanne Nabert ne rompt pas avec cette coutume. (Le *Cavalier de la Mer* promettait autre chose). Son Elisabeth, enfant de l'amour, scandale de la petite ville, anarchiste amateur, ne trouve pas ce qu'elle cherche. Le « trahie par l'existence » qu'on nous décrit pendant plus de 300 pages ne suffit pas à nous convaincre de ce que serait pour cette femme une réalité « idéale ». La réalité n'est jamais que ce qu'on fait de soi. Et l'héroïne de Mme Nabert n'arrive pas à nous attacher assez à elle pour la réalité — pas idéale non plus, celle-là — du roman.

Y. D.-T.

UN PAS DANS L'ESCALIER, par *Renée Lemaire* (Grasset).

Une absence de pas dans l'escalier, plutôt. Sauf à la dernière page, quand il est trop tard. Une vieille femme attend son fils depuis la guerre. On lui a dit qu'il a été tué ; mais elle ne le croit pas. Une jeune fille, sa fille, partage sa vie. Mais elle s'en va un jour, découragée. Découragée aussi, la vieille femme ouvre le robinet du gaz ; et ce soir-là, naturellement, on frappe à la porte. Ce petit livre est sagement fait, comme un devoir, mais moins simplement, hélas. Ces petites phrases, ces petits trucs littéraires trahiraient une inexpérience presque attendrissante, si par ailleurs nous sentions quelque source authentique.

Y. D.-T.

UNE MAISON, par *Madeleine Vivan* (Rieder).

Que dire de ce mince récit, sans doute le premier de l'auteur ? Auteur très jeune, pensons nous. Mais cela ne justifie pas, au contraire, une déconcertante banalité. Quelle poésie illumine parfois des écrits de petits enfants ! quant à ces histoires d'adolescentes livrées à l'ogre, d'étudiants bavards, en mal de « groupes de jeunes », nous ne pouvons guère les supporter que grâce à l'admirable don de fraîcheur de toute une constellation de romancières anglaises. Mais cela est un genre de miracle.

Ecrire un roman, ce n'est pas relater quelques observations ; ce n'est pas seulement être « sincère » ni mettre en personnages quelques théories sociales ou autres. C'est écrire d'abord. Il n'y

a dans *Une Maison* aucune *matière* qui puisse nous retenir en ce sens.

Y. D.-T.

LETTRES ETRANGERES

LA PENSÉE RELIGIEUSE DE SWIFT ET SES ANTINOMIES, par *C. Looten* (Desclée de Brouwer).

La thèse de M. le Chanoine C. Looten sur la pensée religieuse de Swift développe un des côtés les moins connus du grand satiriste irlandais. On sait que le Dean de St Patrick n'avait qu'une ferveur ecclésiastique fort limitée, et que, bien qu'homme d'Eglise, les préoccupations littéraires et politiques l'emportaient sur les devoirs de son état. Mais il ne s'agit pas tant, dans ce livre, de mesurer la piété du Dean que de noter les éléments et les variations de sa doctrine religieuse. Pour le terrible pessimiste qui écrivait à la duchesse d'Asburnham sur le point de devenir mère : « God did never intend life for a blessing », le problème des rapports entre le divin et l'humain se pose selon de singuliers préceptes. La discussion de la pensée de Swift au point de vue strictement théologique, les incertitudes de sa formation et pour tout dire, l'insuffisance de sa culture ecclésiastique, aussi bien que la tiédeur avec laquelle il exerce son ministère attestent que le seul souci de s'assurer une prébende, plutôt qu'une véritable vocation, l'a conduit à recevoir les ordres.

Tous les éléments de la vie pastorale, tels que les analyse M. le Chanoine Looten, et plus encore, ses ouvrages, sa correspondance, son journal, si lumineusement étudiés par l'auteur de ce livre, révèlent cette duplicité du Swift-Janus, la cérébralité de son christianisme, la légèreté ironique de sa lutte contre le déisme, et, au fond, son inaptitude à prendre parti.

Mystérieux, déroutant, équivoque (et aimant l'équivoque en matière religieuse pour elle-même), tel apparait le formidable Swift, séduisant, inquiétant. Come le dit si bien M. Looten « l'équivoque qui planait sur l'homme vivant et sur son œuvre ne s'est pas dissipée après sa mort ; il a été, il demeure un sphinx indéchiffrable ».

APRÈS LE FEU D'ARTIFICE, par *Aldous Huxley*, trad. *Jean Ably* (Plon. Feux Croisés).

Il y a toujours du feu d'artifice chez M. Aldous Huxley. On croit voir se dessiner tous ses personnages dans l'éclat bref de fusées froides qui dessinent de durs profils que prolonge une

ombre ironique. De même les trois nouvelles contenues dans ce volume représentent-elles exactement cet esprit huxleyen, cette acuité dans l'analyse avec une note impitoyable qui serait presque de l'entomologiste, une manière de se détacher du personnage pour l'observer mieux qui conduit parfois à forcer le trait, à marquer le trop caricatural. Dans la troisième de ces nouvelles, surtout, celle qui est intitulée *Les Claxton*, l'Huxley incisif et cruel joue avec ses créatures comme le chat avec la souris. C'est brillant, net, dur, précis, dessiné avec une sûreté de main extraordinaire.

La rencontre de l'homme de lettres et de la petite jeune fille dans *Après le Feu d'artifice*, est conduite avec cette même ironie impeccable, dépourvue de toute humanité. M. Huxley ne cesse d'être un entomologiste que pour devenir un montreur de marionnettes qui tient en son poing tous les fils et s'amuse volontiers à les casser au moment où le pantin a cessé de l'amuser. Mais ses portraits d'Anglais à l'étranger restent exquis et son art de conduire la short story a peu d'équivalents dans la littérature moderne. Pourtant, dans toute cette implacabalité, un élément de pathétique humain se glisse, avec *Une Cure de Repos*, et c'est pour nous faire mesurer combien le sort des malheureuses créatures humaines est décevant quand c'est le destin et non plus seulement l'écrivain, qui manœuvre les ficelles de ces fantoches.

Marcel BRION.

PIERRE-OCTAVE FERROUD

La mort tragique de Pierre-Octave Ferroud, tué en Hongrie dans un accident d'auto, constitue une grande perte pour la musique française. Le musicien sensible et volontaire de *Chirurgie*, de *Foules*, de la *Symphonie* — qu'il appelait première, ne sachant pas qu'elle devait être aussi la dernière — était l'un des mieux doués de sa génération, l'un de ceux qui pouvaient ouvrir d'autres voies à la musique de notre temps.

Je l'ai peu connu ; mais au cours de notre collaboration — il avait écrit un *commentaire musical* pour ma pièce, *La Sonate inachevée* — j'avais pu apprécier et aimer l'artiste et l'ami. Je le revois, dans son clair studio du quai de Javel, devant son piano qui portait la partition de Mahagonny ; il me montrait une ingénieuse petite lampe qu'on venait de lui livrer, s'en émerveillant, comme un enfant d'un jouet longtemps convoité ; puis, soudain grave, il me confiait ses projets, me parlait du Triton qu'il venait de fonder, de ses Ballets qui allaient passer à l'Opéra, et je ne savais ce que je devais admirer davantage, de cette prodigieuse activité, ou de sa simplicité souriante. Et je le revois aussi, le jour de la création de la Sonate; il avait bien voulu se charger de l'exécution de la partie musicale, remplaçant une pianiste défaillante. Assis devant un quelconque piano droit, coincé entre deux portants du décor, gardant son même sourire indulgent, il faisait gémir sous ses doigts cette plainte résignée, cette musique de neige et de mort qui était exactement celle que j'avais rêvée, testament musical d'un jeune musicien disparu, et dont l'ombre maléfique étreint toute la pièce. Et voici que, par un parallélisme troublant entre la fiction et la vie, Ferroud vient de mourir et que son commentaire musical est à jamais perdu...

Au début d'août, au cours d'un concert du Festival de Salzbourg retransmis par T.S.F., j'entendis une courte causerie de Ferroud. Il nous parlait de la Cour du palais de l'Evêché de Salzbourg, où Mozart vécut, souffrit, avant de terminer prématurément sa prodigieuse destinée. Evoquant ces lieux désormais sacrés, sa voix prenait des inflexions étranges, des résonances profondes, comme si, déjà, elle s'était voilée d'ombre...

Et dix jours après...

Gaston MOUREN.